Identidad sonora en tiempos de intermedia

Estéticas, ficción y nuevos formatos sonoro/radiofónicos

Andrea Ximena Holgado

EDICIONES ciccus

Identidad sonora en tiempos de intermedia

Estéticas, ficción y nuevos formatos sonoro-radiofónicos

Andrea Ximena Holgado





Holgado, Andrea
Identidad sonora en tiempos de intermedia: estéticas, ficción y nuevos formatos sonoro-radiofónicos . -
1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fundación CICCUS, 2013.
224 p. ; 23x16 cm.

ISBN 978-987-693-034-5

1. Radio. I. Título
CDD 302.232

Fecha de catalogación: 19/09/2013

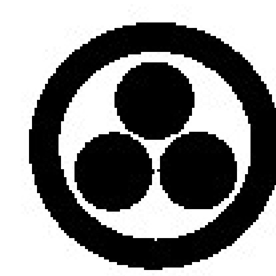
Primera edición: diciembre 2013

Diseño de tapa: Andrea Hamid/Andy Sfeir
Corrección: Edit Marinozzi
Producción, Coordinación y Diseño: Andrea Hamid/Andy Sfeir

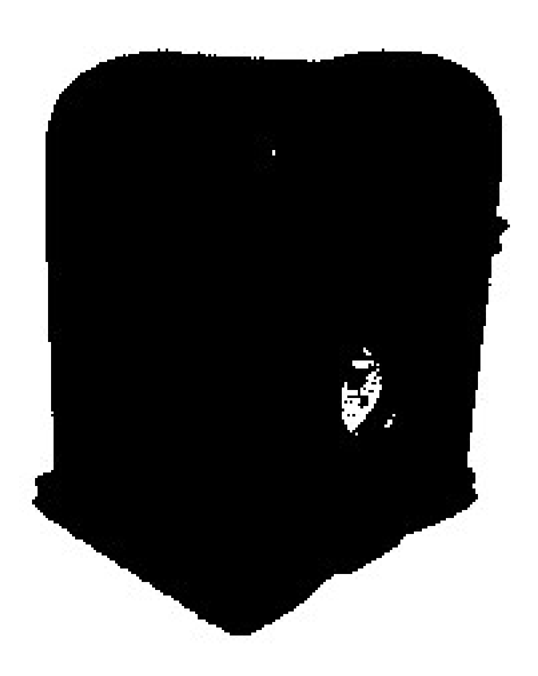
© Ediciones CICCUS - 2013
Medrano 288 (C1179AAD)
(54 11) 49 81 63 18 / 49 58 09 91
ciccus@ciccus.org.ar
www.ciccus.org.ar



Impreso en Argentina
Printed in Argentina

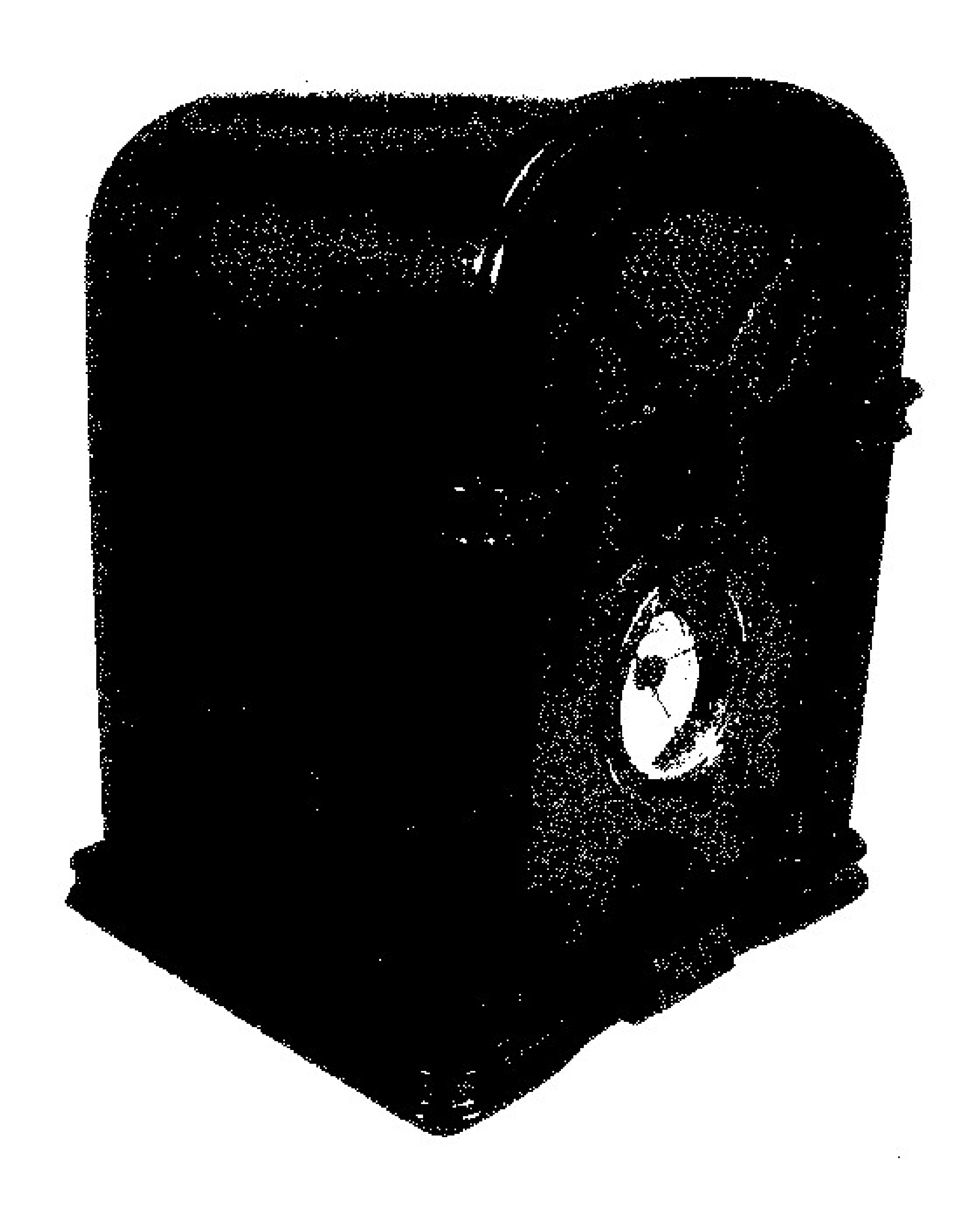


Ediciones CICCUS ha sido merecedora del reconocimiento **Embajada de Paz**, en el marco del Proyecto-Campaña "Despertando Conciencia de Paz", auspiciado por la Organización de las Naciones Unidas para la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

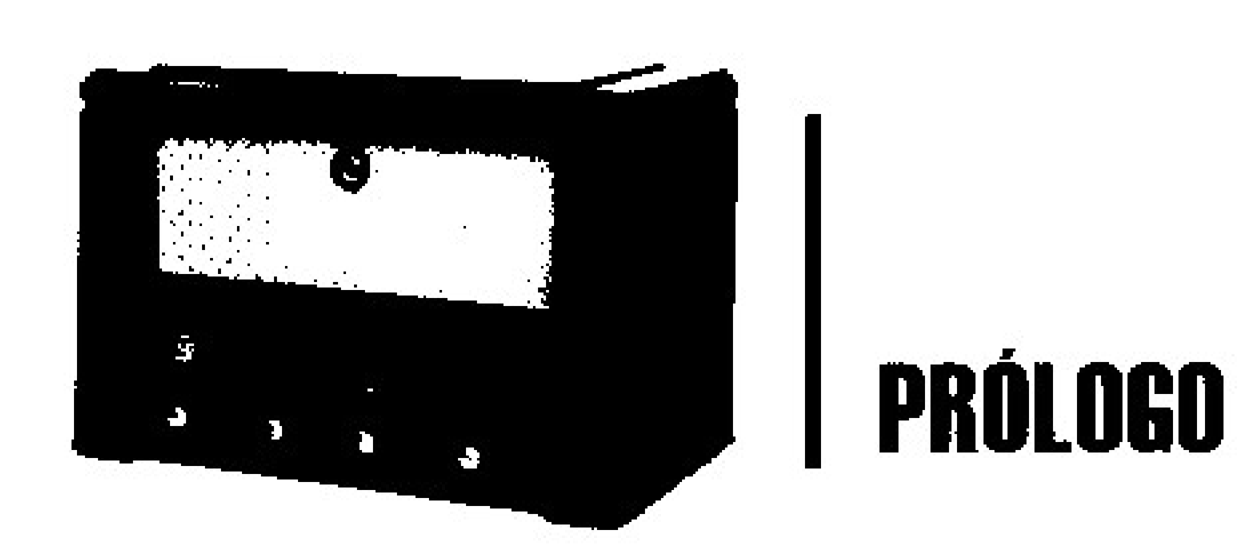


Mi infancia fue un largo idilio con la radio. Mi abuela que era gorda, dulce, de diligentes dedos con los que tejía cien chalecos por mes para regalarlos en sus cumpleaños a los familiares, acompañaba su laboriosidad oyendo melodramas tras el almuerzo. Todos los otros miembros de la casa –allá en la lejana Antofagasta– eran condenados por ella a dormir la siesta para que la radio reinara en gloria y majestad. En las pausas comerciales del melodrama, mi nona pronosticaba con fuerte acento yugoslavo lo que pasaría en los próximos minutos a la heroína: "Dios la va a ayudar y recuperará la vista" (si era ciega); "un señor de buena familia la va a sacar del burdel y se va a casar con ella"; "le van a cortar el dedo para robarle el anillo de oro"; "va a hacer un viaje a Estados Unidos y un médico famoso le va a curar la sífilis". Tendido en la alfombra del comedor, yo dibujaba los héroes y villanos, sacando de vez en cuando cookies yugoslavos empolvados en azúcar flor de una caja de lata adornada con motivos de una cacería de zorros en Gran Bretaña.

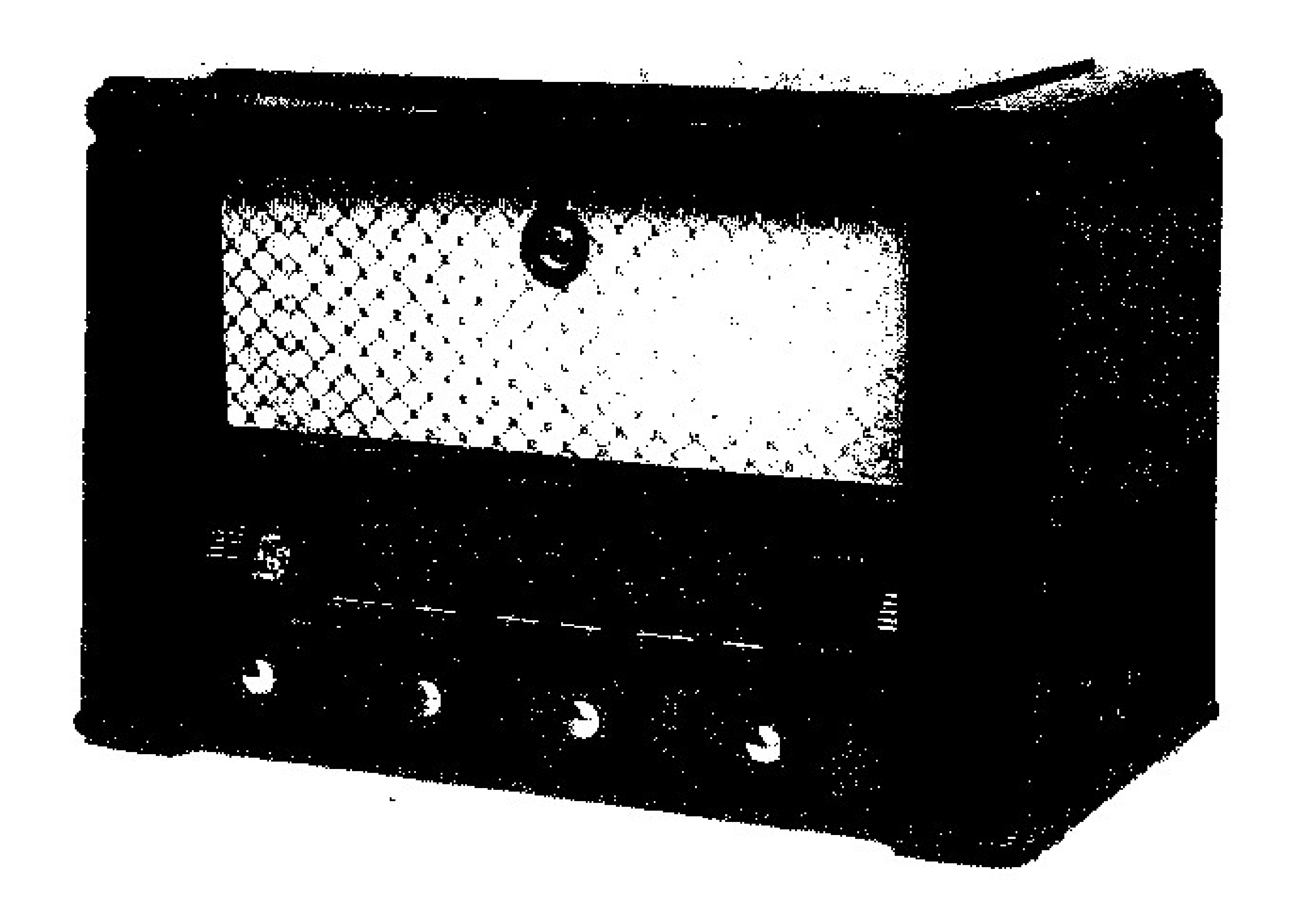
ANTONIO SKÁRMETA, *¡REINA RADIO, SOY TU ESCLAVO!*



Índice



PRÓLOGO



El sonido rompe el silencio y al mismo tiempo abre la posibilidad de una conversación, de conocer, comprender y conmoverse. Sobre algunas de las formas que ese diálogo puede tomar hoy en los hogares y en las plazas habla "Identidad sonora en tiempos de intermedia. Estéticas, ficción y nuevos formatos sonoro-radiofónicos".

Andrea Holgado recupera contribuciones que desde las prácticas y saberes radiales se interrogan sobre las maneras de narrar, presentar y representar con belleza los fragmentos de verdad; encuentro en su escrito huellas de Rudolf Arnheim, Fernando Curiel, María Cristina Mata, José Luis Fernández, Lalo Mir y Héctor Larrea, entre otros. Pero no se detiene allí y establece conexiones con los movimientos artísticos de la pintura, la música y la literatura para reconstituir una mirada más ambiciosa y compleja sobre los sonidos/relatos que se alojan en la vida cotidiana.

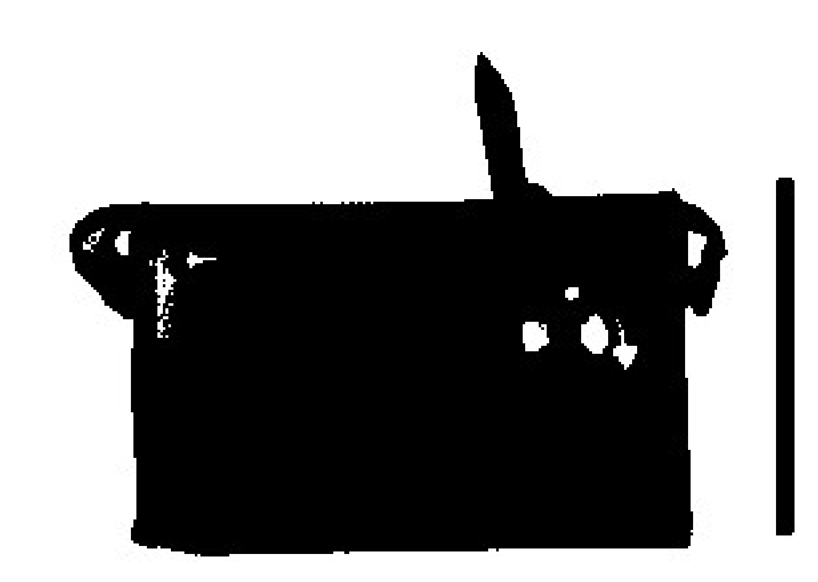
A partir del lenguaje radiofónico, la estética, el sentido y el género dramático como materiales, Holgado los afilia a una obsesión: la de narrar. Pero indica un límite, y ese piso es la conquista de una "atmosfera acústica". La continuidad... no renunciar a la experimentación.

El escrito también es importante porque nos acerca a otras prácticas que Andrea define como "la radio expandida" y son: el radioarte, instalaciones e intervenciones sonoras. La autora del libro es consecuente al proponernos ampliar el campo de nuestra escucha y nuestra curiosidad, al advertirnos que circulan ensayos sonoros con diferentes combinaciones de música, efectos de sonido, voces, pausas, que cuentan ficciones, que registran y recrean los ecos de nuestra vida, para hacerla más interesante y más pla-

centera. Nos aleja de la ignorancia y nos apunta temáticas para recuperarlas en futuras investigaciones.

Andrea Holgado piensa las diferentes formas de la producción y realización sonora y las pone en diálogo con el arte, con la ciencia y con cada uno de nosotros, para reanimar la escucha común, para mostrar que hay posibilidades alternativas que nos permiten reconocernos y ensanchar nuestros sentidos.

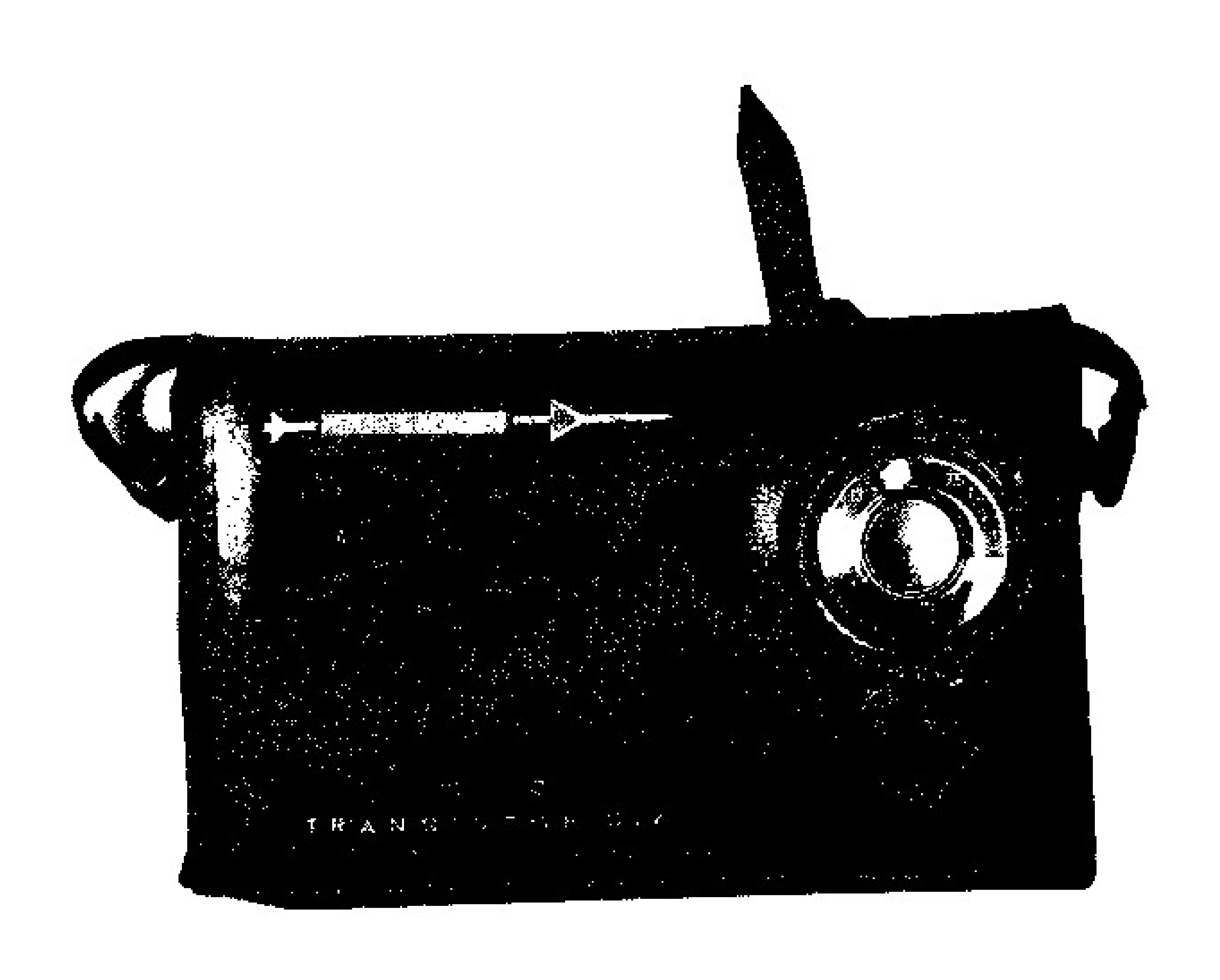
Carlos Milito
Locutor, Periodista y Profesor de la FPyCS-UNLP



Introducción

Y si los ingenieros psíquicos
de la radio son poetas que
quieren el bien
de la humanidad,
la ternura del corazón,
la dicha de amar,
la fidelidad sensual del amor,
prepararán buenas noches
a sus radioescuchas.

Gastón Bachelard



La radio. Ese mágico mundo sonoro

La radio es ese mundo sonoro que nos acompaña desde muy chicos, en la ciudad, en el campo, en el barrio, en el auto, en el campamento, en la playa, en el monte, en el trabajo... en todas partes.

Quién no tiene una anécdota en alguna tarde de invierno tomando mate o un café, o en la soledad de la madrugada cuando los fantasmas nos rodean, o cuando tratamos de estudiar, o estamos en el taller, o haciendo la limpieza de la casa, en el colectivo yendo a trabajar o escuchando el partido los domingos...

La radio sigue el pulso de cada época. Hoy, cuando alguien está lejos de su país la puede escuchar por internet y así mitigar la nostalgia.

Pero más allá de los cambios tecnológicos, la radio sigue siendo un espacio de encuentro: acompaña, acerca, invita al debate y la participación, trae solución a algunos problemas domésticos, comunica comunidades y familias.

Quienes alguna vez vivimos o transitamos por el interior del país o por zonas más alejadas de las grandes ciudades recordamos al locutor que anuncia el comienzo de la temporada de cosecha, convoca a los trabajadores del puerto o avisa a las familias que tienen un nuevo miembro y que todo salió bien en el hospital, o que el camión sanitario recorrerá la zona.

La radio construye pertenencia: a una comunidad, a un barrio, a un país. La radio construye encuentro. La radio nos comunica y tiende puentes solidarios. La radio recupera la palabra para hacerla colectiva, porque todos tenemos algo que decir.

Cuando uno se sienta frente a un micrófono en la radio lo primero que hace es un ejercicio de imaginación. ¿Cómo me imagino que son quienes me escuchan? Esto parece muy difícil, ya que la variedad puede ser muy grande y resulta casi imposible que podamos tener un registro de los miles de oyentes de un programa de radio. Por eso es importante reflexionar y analizar muy bien de qué hablamos cuando decimos "oyentes" o "audiencia" de un programa de radio o de una emisora.

La radio construye su discurso en función de la vida cotidiana de las audiencias. Lo cotidiano es repetitivo, previsible; aunque con momentos de cambios inesperados, todo tiende a un cauce relativamente estable. No es posible vivir en la permanente incertidumbre. La radio acompaña esa necesaria certidumbre, el discurrir de la vida de las personas que habitan una comunidad. Pero si la radio se limitara a lo previsible no tendría un factor atractivo que ofreciera matices a lo cotidiano. Pensemos en quienes viven en la rutina laboral; la radio los acompaña, les trae otros mundos, otras realidades, pone música a sus días, los emociona, los preocupa.

La organización temporal de una radio tiene su correlato en la organización diaria de una comunidad. Los programas que despiertan a los trabajadores, estudiantes y amas de casa les informan sobre cómo comienza la jornada en la ciudad. Pero pensemos en una zona rural donde quizás la jornada empiece más temprano: allí la información estará centrada, seguramente, en el mercado agropecuario, el tiempo, el estado de los caminos. Aquí tenemos una primera aproximación a cómo varían las audiencias.

A partir de la media mañana, en el caso de un medio urbano, la radio toma el pulso acelerado de la ciudad; al mediodía se relaja, luego se permite una pausa en la primera parte de la tarde, para retomar el ritmo ágil de la vuelta a la casa luego del trabajo. Finalmente, llega la noche con un ritmo desacelerado y propicio para distenderse o para la escucha más detenida.

Entonces, si bien hay una cotidianidad, no es la misma en una ciudad o en el centro y sus barrios, que en un pueblo, o una zona

rural. Una radio de alcance barrial seguramente tendrá una programación que se ocupará más de la vida cotidiana de la zona dentro de la que tiene alcance. Esto no significa que pensemos la posibilidad de una audiencia estática o fija. Las audiencias cambian, como cambian las costumbres y algunas valoraciones. Si no fuera así, la radio no hubiera cambiado ni hubiera cambiado el modo de comunicar. Por eso hay que pensar en un equilibrio entre el espacio al que vamos a llegar con nuestra emisión, sus costumbres y prácticas culturales y la idea de cambio, es decir, de incorporar nuevos modos de comunicar, crear los vínculos a partir de una articulación entre lo previsible y la sorpresa.

Los gustos y las estéticas varían también. Desde las radios comerciales de los grandes multimedios se impone un modelo donde se tiende a homogeneizar y armar estereotipos de audiencias por edad o género. De este modo se modelan contenidos y gustos. Esto tiene que ver con el consumo y la imposición de las publicidades que estimulan la compra de determinadas músicas, ropas o bebidas.

Una emisora o un programa de radio que busque tener oyentes activos tratará de no imponer, sino de abrir posibilidades para que los oyentes elijan. No venderá contenidos, abrirá el debate.

Cuando nos enfrentamos a un micrófono debemos tener presente que, como en todo acto comunicativo, no estamos solos, y del mismo modo que en una conversación, el otro puede disgustarse e irse y dejarnos. La última palabra siempre la tiene el oyente cambiando de dial en su radio.

La impronta de época

Lalo Mir, radialista argentino, gran explorador de la radio, dijo una vez que en la radio la cosa es simple, como con la música en que las notas son siete y lo demás es imaginación, y cómo combinar esos elementos.

Si bien en la radio los elementos son cuatro, siempre hay algo nuevo. Porque la imaginación no tiene límites. Muchas veces, la falta de recursos, las limitaciones y la censura suelen ser los mejores estimulantes de lo nuevo. Se puede tener la mejor tecnología, pero si no está la imaginación y la creatividad, de nada sirve.

Esta anécdota fue recogida por Pablo López Vigil:

88 90 92 94 96 98 100 102 104 106

El 30 de septiembre de 1991 se dio el golpe de estado contra el presidente haitiano Jean Bertrand Aristide. Radio Enriquillo, emisora dominicana ubicada en la frontera sur, hacía llegar fácilmente su señal hasta Port-au-Prince, la capital de Haití. Ante la terrible situación que se estaba viviendo en el país hermano, la radio, que lleva el nombre de un cacique rebelde, comenzó a enviar mensajes en creole para alentar la resistencia popular. Cómplice del golpe, el gobierno dominicano prohibió terminantemente a Radio Enriquillo cualquier noticia, cualquier aviso leído en lengua haitiana.

—¿Y la música? –preguntó con picardía Pedro Ruquoy, el director de la radio.

—Pongan la música que les dé la gana –respondió impaciente el funcionario de Telecomunicaciones.

Como las canciones no estaban sancionadas, el departamento de prensa se convirtió en orquesta. Pedro decidió meter tambora y guitarra en la cabina máster y comenzar a difundir los boletines de última hora a ritmo de merengue y salsa. Cuando había mucha información que pasar, cambiaban al rap. Se había estrenado un novedoso formato radiofónico: la noticia cantada.[1]

La radio es mucho más que un hecho tecnológico, es ante todo un hecho cultural. En este sentido, de ser medio de transmisión deviene

1 Lopez Vigil, José Ignacio (2000), *Manual urgente para radialistas apasionados*, Pablo de la Torrente, La Habana.

espacio de compleja interacción entre quienes producen los mensajes que articulan con sus audiencias, generando nuevos discursos que circulan permanentemente entre audiencias y productores radiofónicos. Es decir, en una comunidad y un ámbito social determinado.

Así, la radio se convierte en un espacio cultural clave por el lugar que ocupa en la producción y circulación de significados, representaciones y valores, es decir, en la constitución del imaginario mediante el cual una comunidad designa su identidad, sus aspiraciones y las líneas generales de su organización.

La radio, como toda práctica cultural, es temporal y se desenvuelve en un espacio físico y simbólico cambiante. Los procesos de cambio suelen ser subterráneos, poco visibles y cuando cristalizan se viven como naturales o repentinos, como si no hubiera una historia en su gestación. Pero como hablamos de rupturas y continuidades, en el momento histórico que vivimos, en el modo de producir y en los productos resultantes, mucho de lo que se ve como nuevo, a veces es resignificación o renovación de viejas prácticas, ancladas en el presente.

Hace unos años en una radio proponían a los oyentes que escribieran al programa, pidiendo que algún artista o cantante conocido le cantara el "feliz cumpleaños" a algún amigo o familiar. Así, en la fecha indicada por el oyente, desde la emisora llamaban al cumpleañero y el artista seleccionado le cantaba el feliz cumpleaños. Esto resultó novedoso. Pero si nos remitimos a la historia de nuestra radiofonía podemos mencionar que Oscar Casco, un actor de radionovelas, llamaba desde la emisora por pedido de un oyente a alguna señorita y le ofrecía una serenata. Entonces, ¿debería hablarse de similitudes o de resignificaciones de algunas prácticas a la luz de los cambios sociales y culturales?

No todos decimos de la misma manera y no todos oímos con los mismos códigos. Abrir los micrófonos implica dar cuenta de la diversidad de relatos y discursos que circulan en la sociedad en una comunidad determinada. Discursos y estéticas diversas que, como en un collage, construyen un todo armónico, con rupturas

y cambios de texturas sonoras, de colores sonoros, pero que en definitiva hacen a una totalidad.

¿Podremos como comunicadores sonoros y creadores-productores dar cuenta de esta realidad de época? Quizá ése sea el desafío desde la práctica. Y desde la teoría, entendida como acción-reflexión-acción, producir sistematizaciones donde los conceptos previos articulen en nuevas síntesis que ayuden a nombrar estas realidades, estos cambios, estas nuevas (en términos de temporalidad histórica) formas sonoras.

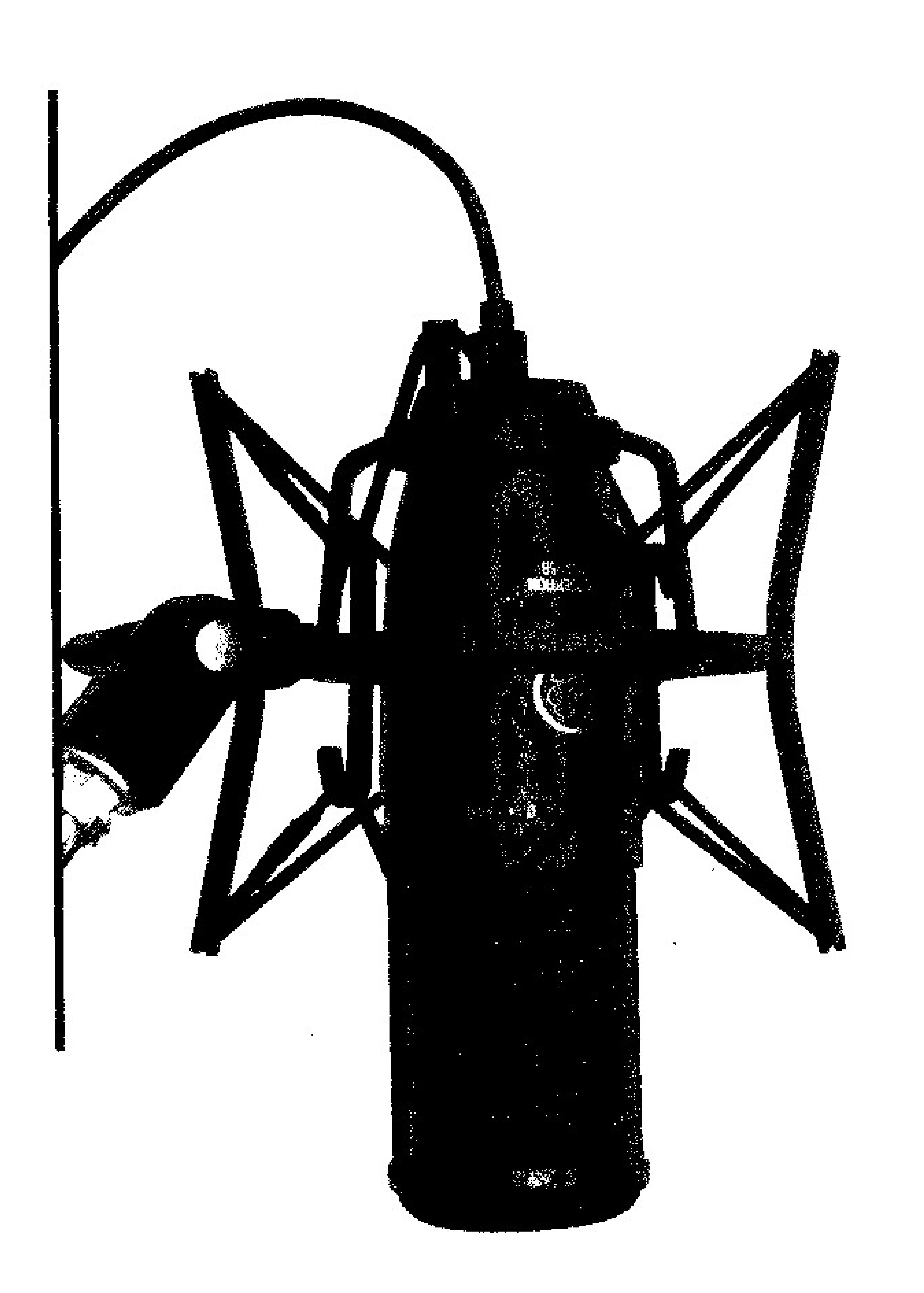
En esta propuesta se busca trabajar el aspecto más dinámico, diverso y cambiante de la comunicación-producción radiofónica, vinculado sobre todo a los formatos y la dimensión artística de la enunciación. Atendiendo al aspecto dinámico y cambiante, se hará una introducción a los nuevos modos o escenarios de la radio, más específicamente a los referidos a la comunicación sonora: la radio en internet, el *podcast* y las instalaciones sonoras.

Como suele suceder con lo "nuevo", mucho se habla pero poco se conoce. Tal vez se deba a que las nuevas conceptualizaciones siempre son síntesis o cristalizaciones de debates de una época determinada en un contexto histórico y también espacial, y suelen llegar cuando las nuevas estéticas o modos de acción ya se han naturalizado en productores y oyentes.

Mucho se habla de transgénero o de nuevos formatos, pero al momento de intentar producir síntesis, la variación de miradas es más amplia que la posibilidad de anclar estas ideas en conceptos. Otra característica es que se toman conceptos "prestados" de otras disciplinas para pensar estas transformaciones en la radio o en el discurso sonoro. La mirada interdiciplinaria está fuera de discusión porque es sumamente necesaria, más aún, en tanto comunicadores o periodistas. Pero esto no significa que la comunicación radiofónica no pueda construir su propio corpus conceptual en lo referente a lenguaje, discurso, géneros y formatos. La comunicación-producción radiofónica debe, y puede, avanzar para construir

teorías fundantes, entendiendo la radio como un espacio cultural de producción de sentido donde circulan significados y valores.

El desafío, entonces, es animarse a pensar otra radio posible. Intentaremos desde estas páginas dar algunos elementos que aporten al proceso de formación de los nuevos comunicadores radiofónicos que con sus prácticas serán el factor de cambio en el escenario comunicacional de la radio.



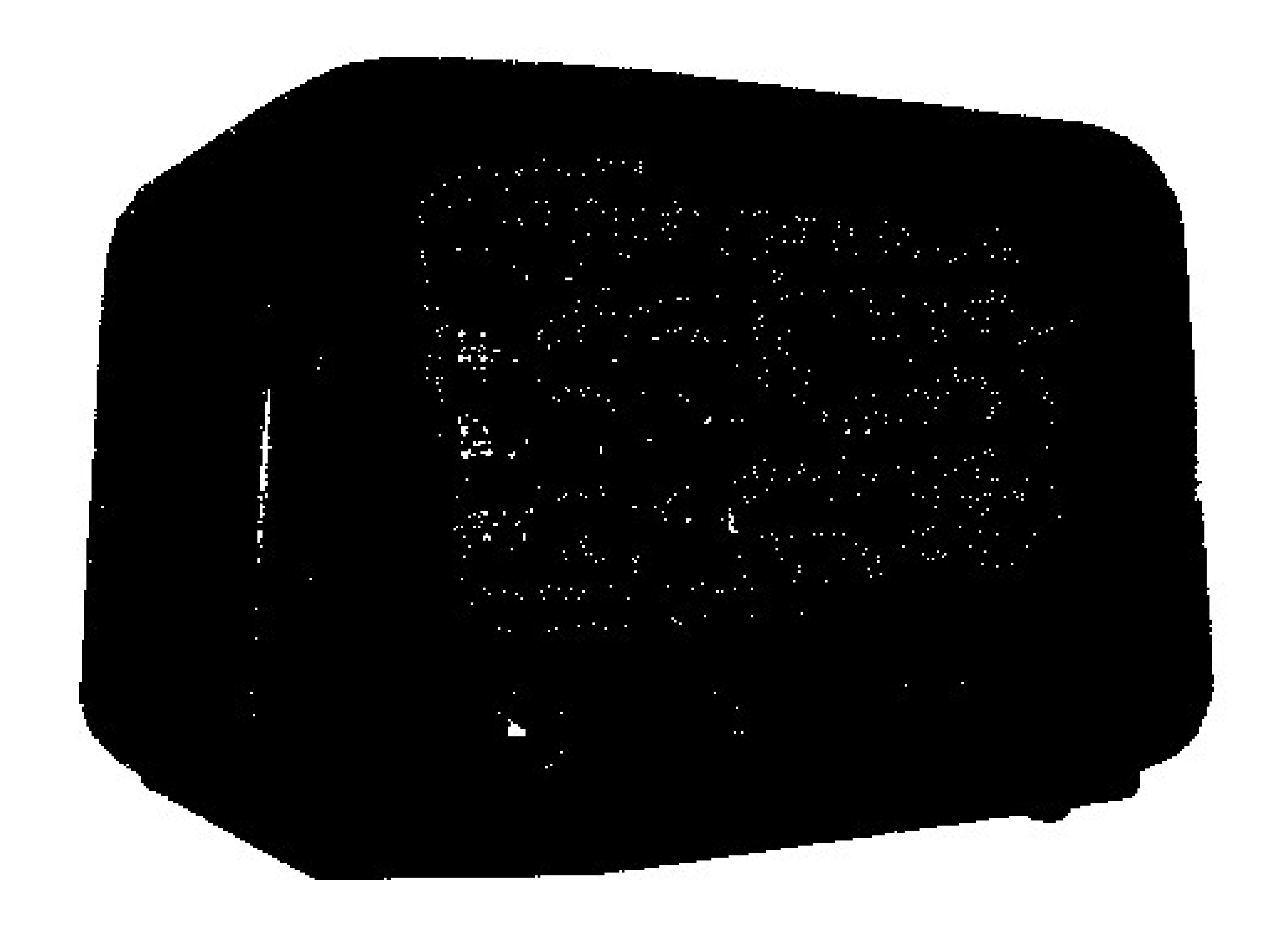


Parte UNO

Oídos sin párpados



CAPÍTULO UNO



Discurso e identidad. Posibilidades y límites

Cada época tiene sus paradigmas, sus formas de nombrar la realidad y de conceptualizar los procesos sociales y culturales. De lo macro a lo micro, la radio también construye sus conceptualizaciones y sus parámetros según los momentos históricos. Ritmo, dinámica, artística, modos de informar, sonido, expresan más de lo que dicen. Marcan el pulso de época. Hay sonidos que han quedado en el pasado porque no logran percibir el código de la temporalidad en la que están produciendo.

Hay límites históricos de lo decible y lo pensable. Así se constituye el discurso social de una época. Pensar y analizar el discurso social es describir y explicar lo que se dice, se escribe, si fija en imágenes y artefactos en una sociedad en un momento dado. Por esto pensar los discursos sociales es abordar los discursos como hechos sociales, y a partir de allí, tenerlos en cuenta como hechos históricos que funcionan con independencia de los usos individuales, que existen fuera o más allá de las conciencias individuales. Sin embargo, aunque aislados de sus manifestaciones individuales, no son reducibles a lo colectivo linealmente. Dice Bajtin (1982) que todo discurso descubre siempre el objeto de su orientación como algo ya especificado, cuestionado, evaluado, ensombrecido o esclarecido por palabras ajenas a su propósito, es decir envuelto, penetrado por las ideas generales, las perspectivas, apreciaciones y las definiciones de otros.

Hay un conjunto de esquemas persuasivos que han sido aceptados como convincentes en alguna parte y en algún momento dado en una determinada comunidad, mientras que al mismo tiempo otros han sido desechados.

Marc Argenot (2010) en su trabajo sobre el discurso social señala que una idea siempre es histórica; no se puede tener cualquier idea, creencia u opinión, mantener cualquier "programa de verdad" en cualquier época en cualquier cultura: en cada época, la oferta se limita a un conjunto restringido, con predominancias, conflictos y emergencias. Los "espíritus audaces" siempre lo son a la manera de su tiempo. Hay siempre límites aceptablemente rigurosos de lo pensable, límites invisibles, imperceptibles para aquellos que están adentro a lo sumo con un margen para correcciones y alteraciones. En todas las épocas reina una hegemonía de lo pensable (no una coherencia, sino una cointeligibilidad), burbuja invisible dentro de la cual los espíritus curiosos y originales están encerrados al igual que los conformistas, situación en las que ninguno dispone de una estimación del potencial futuro y de las mutaciones de los tópicos y de los paradigmas disponibles.

En la medida en que los discursos son hechos históricos, se los ve nacer, alterarse y descomponerse, devaluarse, y con ellos las grandes convicciones y entusiasmos que suscitaban.

Así, más allá de las temáticas aparentes, hay reglas generales de lo decible, que determinan en conjunto el discursivo aceptable de una época.

Raymond Williams (2009) [1977] plantea que, en general, las descripciones y los análisis de la cultura y la sociedad se hacen en tiempo pasado. Por eso define que si lo social es siempre pasado, en el sentido de que siempre está formado, hay que hallar otros términos para la experiencia presente. Porque si lo social es lo fijo, todo lo que es movimiento, cambio, se lo reduce al plano de lo individual o subjetivo, desconociendo el entramado constitutivo del discurso social, complejo, variable, que se suele manifestar por los bordes, y sin embargo, hace a lo social y a la cultura vivida de una época.

Williams dice que existen las experiencias para las cuales las formas fijas no dicen nada en absoluto y que ni siquiera reconocen: "La conciencia práctica es casi siempre diferente de la conciencia oficial; y ésta no es solamente una cuestión de libertad y control relativos, ya que la conciencia práctica es lo que verdaderamente se está viviendo, y no sólo lo que se piensa que se está viviendo".[2] Según el autor, estas experiencias, aunque estén en fase embrionaria, son un tipo de sentimiento y pensamiento efectivamente social y material, por lo cual establecen con lo que ya está articulados y definido relaciones complejas. De este modo, los cambios que se van configurando no son epifenómenos de instituciones o formaciones, creencias modificadas, o incluso evidencias secundarias de relaciones económicas y sociales entre las clases y dentro de ellas. Williams plantea que son asumidos como experiencia social, antes que experiencia personal, o como el "pequeño cambio" superficial o incidental de la sociedad. Estos cambios son sociales en dos sentidos. Para Williams, se diferencian de la idea de lo social como de lo institucional y de lo formal, porque por un lado son cambios de presencia, y aunque son emergentes o preemergentes, no necesitan esperar una definición, una clasificación o una racionalización antes de ejercer presiones palpables y de establecer límites efectivos sobre la experiencia y sobre la acción.

Williams define estos cambios como las estructuras de sentimiento, a las que diferencia de la concepción del mundo o ideología. Se trata de significados y valores tal y como son vividos y sentidos activamente, junto a las relaciones entre ellos. No es el sentimiento contra el pensamiento, dice Williams, sino el pensamiento tal como es sentido. Hablar de "estructura" implica pensarlos como una serie con relaciones internas, entrelazadas y a veces en tensión. Se trata de una estructura social en proceso, y que a

2 Williams, Raymond (2009), *Marxismo y literatura*, Las Cuarenta, Buenos Aires.

veces no es reconocida como social, sino como privada o aislante. Que si bien se reconocen una vez cristalizadas, en sus conexiones y relaciones, sucede que en ese momento, una nueva estructura de sentimiento comienza a emerger en el presente social.

Williams sostiene que una estructura de sentimiento es una hipótesis cultural derivada de los intentos por comprender sus elementos, sus conexiones en una generación o un período. Entonces pueden ser definidas como experiencias sociales en solución, a diferencia de otras son experiencias sociales ya precipitadas evidenciables y asequibles:

> Es una formación estructurada, que debido a hallarse en el mismo borde de la eficacia semántica, presenta muchas de las características de una preformación, hasta que las articulaciones específicas –nuevas figuras semánticas– son descubiertas en la práctica material: con frecuencia, como suele ocurrir, de manera aislada que sólo más tarde parecen componer una generación significativa.[3]

La identidad

La construcción de identidad genera una marca, un estilo, una impronta. Pero en escenarios que mutan, cambian y se reconfiguran, lo que es marca de identidad también muta o debe mutar si pretende trascender su propia temporalidad.

De todas maneras, generar marca o estilo no es un fin en sí mismo; tampoco algo que signifique comunicabilidad, empatía, o un modo de producir sentido participativo y polisémico.

3 Ibid.

Hay diferentes modos en que se puede presentar una marca de identidad:

1. Marcas mudas: intentan más que lo que dicen. Se limitan sólo a un gesto identitario que no se complejiza o genera un proceso comunicacional.
2. Marcas eco: se repiten a sí mismas y terminan agotándose.
3. Marcas autoreferenciales: remiten a sí mismas.
4. Marcas máscaras: no construyen una identidad ficcional, sino que trabajan desde la simulación.

Por lo tanto, podríamos decir que la marca identitaria en sí, no es nada. Es el espacio en la mente de una persona que resemantiza permanentemente. Carlos Carpintero (2007) la define como un acontecimiento efímero, que entabla un nuevo contrato de lectura y que no garantiza nada. Abre un espacio de posibilidad, es decir, no tiene fijeza, es lábil. La identidad es un constructo donde hay un orden que prevalece sobre otros posibles.

Entramos en el terreno de la paradoja. Según Bajtin (1982), la paradoja no es una alteración o una perturbación en los procesos de construcción de sentido, sino que es parte constitutiva de la comunicación y por lo tanto de la identidad, de la marca.

Entonces, ¿se puede diseñar la comunicación? Ni tanto ni tan poco.

Lo que diseñamos es una propuesta de lectura. De esta manera, comunicar se acerca a la idea de juego. Hacemos un contrato de "juego" donde quien "comunica" construye un "relato", y quien entra en el proceso acepta las reglas de esa construcción: lo que definimos como construir identidad es en realidad una propuesta de lectura.

- La comunicación tiene por norma la tensión y la paradoja. Arrojamos una intención sin poder medir el resultado.
- Comunicación y paradoja van juntas.
- Si no hay paradoja no hay proceso comunicativo, sólo hay unidireccionalidad y transmisión de datos, pero no comunicación humana.

• La ausencia de paradoja en el proceso de construcción de identidad indica elementos muertos. Si no tiene pulso, el paciente está muerto.

Por lo tanto, la identidad no está en lo sólido, lo evidente, sino en los espacios intermedios, en los intersticios.

Lo dicho es lo dicho cíclicamente por otros. Tenemos resemantizaciones permanentes. Nuestra identidad hoy es parte de una semiosis infinita, viene de otros sentidos y será materia de sentidos futuros. Una vez que una identidad se sedimenta, cristaliza, va perdiendo su eficacia si no se reinventa con el pulso de la cultura y lo social. Algo sin pulso es algo muerto, una identidad sin pulso, muere.

La identidad no construye sentidos, construye pertenencia a quienes se identifican con esa producción.

Dice Carlos Carpintero (2007) que no hablamos con palabras y oraciones. Las palabras y oraciones son unidades de la gramática. No tienen autor ni pueden ser respondidas, no tienen actualidad ni acontecen. Son lo que es la lengua, pura potencialidad. Pero, en cambio, una palabra dicha por alguien en un momento determinado se convierte en un evento irrepetible. Es una palabra que cobra vida y se sitúa en un espacio analítico distinto. Cuando hablamos de palabras vivas no estamos en el plano de los mensajes y los significados, sino en el plano de los enunciados y la lucha por el sentido.

Veamos este ejemplo. A continuación, lo significados que de los términos "héroe", "nacer" y "gris" nos da el diccionario:

Héroe: varón ilustre y famoso por sus hazañas o virtudes.

Nacer: salir del vientre materno. Dícese de una animal vivíparo.

Gris: se dice normalmente del color que resulta de mezclar el blanco y el negro.

Comparémoslos ahora las palabras cuando cobran vida:

Estoy triste. Con una tristeza gris, sin nacimientos, sin heroísmos.

El pulso que cobran las palabras enunciadas hace que las definiciones se vuelvan huecas. Las palabras son reales en tanto participan de enunciados.

No hay mejores o peores enunciados. Los enunciados son enunciados en situación. Es decir, son relacionales. Un enunciado impacta en la medida que responde a lo esperado, con sus márgenes de paradoja y ambigüedad. Lo que para unos oyentes es natural, para otros será un ruido.

Lo que el oyente "lee" no son enunciados o productos sonoros puros o impuros, limpios o sucios, buenos o malos, sino propuestas de sentido. Pero en general esas propuestas de sentido son "leídas" de modo naturalizado, porque tenemos el oído entrenado para algunos sonidos, mientras que para otros no. Y en esto es medular la cultura y lo social. No conocemos lo que oímos en sí, sino lo que nuestro momento sociocultural nos dicta como audible, reconocible, aceptable. Por lo tanto, la claridad formal no implica claridad en la interpretación o resemantización.

Hablar es cometer un exceso. No se puede "limpiar" la voz para ser claros. Se puede trabajar la voz, que no es lo mismo. La voz expresa más de lo que dice: deriva y extravío son sus características.

De la comunicación radiofónica a la comunicación sonora

Vengan conmigo y siéntense en la platea de la vida.
Los asientos son gratuitos y el entretenimiento es continuo.
La orquesta mundial está tocando permanentemente.
La oímos de adentro y de afuera; de cerca y de lejos.
No existe el silencio para los vivos.
No tenemos párpados en los oídos.
Estamos condenados a oír.
Oigo con mi pequeño oído...

Murray Schaffer

Primero fue el sonido luego la palabra. Desde el origen mismo del universo existió el sonido:

> La idea es que de la posibilidad de aplicar las matemáticas a la teoría musical se deduce la posibilidad de aplicarlas a toda la naturaleza, identificándola místicamente con el número y resultando la concepción de un universo perfectamente ordenado, un cosmos en el que todo funciona armónicamente, perfectamente proporcionado. Y el paradigma de este orden son las revoluciones circulares de los astros.[4]

4 Roma, Gerard(a) (1993), "La música de les esferes", trabajo inédito, febrero, Barcelona, citado en Alonso, Manuel (2003), El entorno sonoro. Un ensayo sobre el estudio del sonido medioambiental [en línea], dirección URL: http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/entorno_sonoro/entorno_sonoro.htm.

Esto nos lleva directamente al tema de la música de las esferas. Aristóteles ofrece el testimonio más claro y fiable en su *Tratado del cielo:*

> Así que, tratándose del sol y la luna y las estrellas, y siendo tan grande su número y tamaño y a la enorme velocidad a la que se mueven, es imposible que no produzcan un ruido de una intensidad extraordinaria. Sobre esta hipótesis y sobre la de que las velocidades de las estrellas, de acuerdo con sus distancias, se hallan entre sí las proporciones de las escalas musicales, afirman que resulta armonioso el sonido de las estrellas en su sonido circular. Y como parecería ilógico que no oigamos tal sonido, afirman que la causa de ello es que tal sonido existe ya desde que nacemos, de suerte que no es discernible con respecto a su contrario, el silencio.[5]

Sería imposible pensar una existencia sin sonido. Basta con abstraernos unos minutos en cualquier ámbito que estemos, ya sea el más privado o el más público, y nos concentremos en el sonido para descubrir y redescubrir cantidades innombrables de sonoridades.

> Cuando logramos liberarnos del predominio del mundo visual-analítico y lo reemplazamos por la intuición y la sensación, comenzamos a descubrir nuevamente la verdadera afinación del mundo y la exquisita armonía de todas sus voces. Encontraremos el centro. Entonces, todo el cuerpo se convertirá en oído y todos los sonidos vendrán a ti, los conocidos y los desconocidos, los dulces, los tristes y los urgentes. Cuando mi cuerpo yace en la noche blanco y azul en la cama, todos los sonidos llegan a mí desde su propio acorde, sin apuro, extrañamente mezclados, los levemente tonales y los suaves crujidos de las montañas. En ese momento, oír

5 Ibíd.

es estar en alerta máxima... y oigo cantos delante mío... cuando voy más allá, al país que ama el silencio.[6]

| | | | | | | | | | | | | | | | | | |

Todos necesitamos momentos de silencio, pero tan atravesados estamos por el sonido y la palabra que estas situaciones nos abruman y no solemos soportar grandes períodos de silencio. Quizás en esos instantes percibimos la finitud de la vida humana y lo inconmensurable del universo y sus sonidos imperceptibles de los que hablaba Aristóteles. ¿Alguna vez intentaron en una noche estrellada en medio de la naturaleza o en un patio, sostener la mirada en el universo mucho tiempo? ¿No han sentido plenitud y luego angustia cuando el silencio abruma y comienza a percibirse el sonido del infinito y sentimos que somos apenas un destello fugaz en toda esa inmensidad?

El sonido, la palabra hablada, a diferencia de otros soportes de la comunicación, se introduce en nuestro cuerpo. Las vibraciones entran por nuestros oídos y penetran literalmente en el organismo. De esto dan cuenta las experiencias hechas con personas sordomudas que pueden danzar a partir de las vibraciones en el suelo en un espacio acondicionado a tal fin. Vibramos con el sonido. El sonido nos modifica no sólo en lo emocional y lo psicológico, sino también en lo corporal.

La percepción de sonidos en el ser humano cubre el espectro que se halla entre 16 y 20.000 ciclos por segundo. Esto quiere decir que el oído humano es capaz de percibir cualquier movimiento que haga vibrar el aire como mínimo 16 veces por segundo y como máximo 20.000. Entre 16 y 20.000 ciclos por segundo se hallan todos los sonidos que somos capaces de oír. Pero hay otros sonidos que nosotros no percibimos. El sonido siempre está presente y aunque no sea audible esto no significa que no altere nuestro medio y a nosotros mismos. Nos referi-

6 Alonso, Manuel, *op. cit.*, supra, nota 4.

mos a las vibraciones que no captamos, y que sí otras especies captan. Pensemos en los sonidos previos a una tormenta que no advertimos y sí los perciben los animales, como los perros que se alteran cuando escuchan sonidos que el oído humano no capta.

Si obviamos la imagen, sin duda el sonido y la oralidad en la comunicación nos modifican no sólo en el plano de las ideas. Situémonos ahora en distintos ambientes sonoros. El crujir de una puerta si estamos solos en medio del silencio de la noche nos atemoriza. La música que suena en un comercio nos remite a otro momento. Ante el chirrido de unas llantas y su frenada, nos detenemos a esperar el impacto. Los sonidos modifican nuestro estado de ánimo, nuestro cotidiano, pueden hacer que pasemos de la euforia a la melancolía, por ejemplo, puede suceder que en medio de un día tranquilo de repente una melodía nos remita a un determinado momento que nos hunda en la melancolía. Algunos sonidos son tan únicos que una vez que uno los oye jamás podrá olvidarlos: el aullido de un lobo, una locomotora, el disparo de un arma, la música que sonaba en nuestros primeros bailes.

Imaginemos un día de nuestras vidas y musicalicémoslo. La variedad de ritmos, colores, sabores y tonos da cuenta de ese cotidiano. Hay un escenario sonoro que nos trasciende y que no controlamos. De ahí la fascinación que producen la música, las melodías, los estados de ánimo a los que nos remiten determinados sonidos.

Estas breves reflexiones son apenas excusas para hablar sobre la presencia que han tenido y tienen el sonido y la oralidad desde tiempos remotos y porqué, de alguna manera, la radio, la comunicación radiofónica no murió ni morirá con el ascenso de la televisión. Pueden aburrir los comunicadores radiales, pueden intentar ser propaladores de consignas, pueden sólo hacer uso de la palabra y resonar en los oyentes interlocutores como una letanía. Pero la radio trasciende a sus hacedores.

Recuerda el escritor chileno Antonio Skármeta:

En 1962, se jugó el Mundial de Fútbol en Chile y el país fue invadido por la televisión. Los fantásticos locutores radiales que hacían del más aburrido partido de fútbol una contienda mítica quedaron al desnudo. Otra lección en mi vida. La radio era el dominio de la fantasía, la televisión apenas llegaba hasta los umbrales de la realidad. Mirando las desoladas imágenes en la pantalla, propuse a los chicos del barrio sacarle el volumen de la tele y poner la narración del partido de Serio Silba y Darío Verdugo, dos locutores radiales, que lo que no veían con los ojos lo veían con la lengua. No sé qué dicen los expertos. Pero ése fue el Campeonato Mundial de Fútbol más excitante jamás disputado.[7]

Cortázar también habló sobre la radio:

Una noche me tocó involuntariamente dejar estupefacta a una señora que me preguntaba cuáles eran los grandes momentos del s. XX que me había tocado vivir. Sin pensar, como siempre que voy a decir algo que está realmente muy bien, contesté: *"Señora, a mí me tocó asistir al nacimiento de la radio y a la muerte del box".* La señora, que usaba sombrero, pasó inmediatamente a hablar de Holderlin. [...] La radio naciente y el box al borde del ocaso habían convergido dramáticamente en mi vida. En 1923 los argentinos escuchamos en transmisión casi directa desde el Polo Grounds de NY, el relato del combate en que Jack Dempsey retuvo el campeonato mundial de peso pesado al poner fuera de combate a Luis Ángel Firpo en el segundo round. Yo tenía 9 años, vivía en el pueblo de Banfield, y mi familia era la única del barrio que lucía una radio caracterizada por una antena exterior realmente inmensa, cuyo cable remataba

7 Skármeta, Antonio (1989), "¡Reina Radio, soy tu esclavo!", *Revista Nueva Sociedad*, Nº 100, marzo-abril, Caracas.

en un receptor de tamaño de una cajita de cigarros pero en el que sobresalían brillantemente la piedra de galena, y mi tío, encargado de ponerse los auriculares para sintonizar con gran trabajo la emisora bonaerense que retransmitía la pelea.[8]

Hablamos del mágico mundo sonoro de la radio. Y llevamos el realismo mágico a la radio. Construimos situaciones sonoras que nadie sabe si existen o no, pero eso poco o nada importa. Se trata de crear realidades sonantes que nos remitan a otro tiempo, nos indignen o nos emocionen, o simplemente nos acompañen. Realidades sonantes productoras de otras subjetividades que nos constituyen como sujetos individuales y colectivos.

¿Qué fantasías despertaba en las damas el actor Carlos Carella desde el radioteatro? ¿Quién no ha quedado hipnotizado por la radio escuchando los relatos de la mano de Guerrero Marthineitz? ¿Qué desastre generó Orson Wells con *La Guerra de Dos Mundos*? ¿Quién no fue insomne con Dolina riendo en la soledad de la noche? Cuando escuchábamos en los 80 *Aquí Radio Bankok*... ¿a qué escenarios nos trasladabamos? A ninguno, o al menos, a ninguno real.[9] Crear escenarios, crear realidades sonantes; de eso en definitiva se trata lo que intentaremos desarrollar cuando hablemos de la estética y el arte como estrategia enunciativa en radio y el sonido como arte.

Como señala Francesco Michi:

En la educación musical se hace referencia generalmente al paisaje sonoro para explicar cómo éste influye sobre la producción musical, o sea

8 Julio Cortazar (2007) [1967], *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI, Buenos Aires.

9 Innovador programa de radio transmitido por la señal Rock & Pop, de la ciudad de Buenos Aires, conducido por Lalo Mir, Bobby Flores y Carlos Masoch.

cómo la música no es algo que está fuera de la realidad cotidiana, sino que recibe necesariamente estímulos de ella, tanto en las sonoridades como en las formas. Es común el ejemplo de cómo el ambiente acústico de las ciudades, la ritmicidad de la cadena de montaje, el muro de sonido de una calle muy transitada, constituyen elementos que están en la base del desarrollo del jazz y del rock. Pero la audición del paisaje sonoro puede inspirar otros tipos de intervención. La referencia más notoria y quizás incluso la más importante es la que conduce a Murray Schafer. Muy sintéticamente, su posición puede resumirse en una sola frase: el mundo entero es una gran composición de la que nosotros somos, al mismo tiempo, compositores, intérpretes y escuchas.[10]

Desde esta perspectiva podemos intentar hacer agradable nuestra cotidianeidad, tomarla como base de procesos de creación y como base sonora para producir sentido según el contexto en el que hacemos radio. Es decir, estructurar lo que puede percibirse como ruido del cotidiano o de la calle con criterios estéticos y comunicables para producir sentido.

¿De qué modo podemos hacerlo? Primero tenemos que aprender a ejercitar el oído. Comencemos con ejercicios que desarrollen la atención hacia los elementos sonoros del mundo que nos rodea. Es un lugar común el hecho de que hoy, quien vive en ciudades, oye mucho pero escucha poco, sobre todo porque la presencia en nuestras ciudades de máquinas eléctricas y motores capaces de funcionar de forma continua e indefinida crea un ruido de fondo de volumen elevado y cualquier señal, para superar ese umbral, debe ser emitida a una intensidad muy alta. Así, resulta inevitable que las señales acústicas de una neumática sobre el pavimento o de la sirena de los bomberos sean invasivas y molestas. Podemos

10 Michi, Francesco (2001), *Musica e suoni dell'ambiente*. A cura di Albert Mayr, traducción de Leonardo Croatto, CLUEB, Bologna.

decir que en las grandes ciudades hemos perdido la capacidad de escuchar, material y simbólicamente.

Agrega Francesco Michi:

Recordemos la distinción, formulada por Schafer, entre paisaje sonoro *hi-fi* (de alta fidelidad) y *low-fi* (de baja fidelidad). Una característica del ambiente *hi-fi*, por ejemplo el rural, es la de presentar una espacialidad marcada. En ese ambiente logramos oír sonidos muy distantes de nosotros, a pesar de la presencia de otros en un primer plano. Cada sonido es claramente distinguible, porque cada evento acústico sigue un ciclo propio de sonido / silencio (a cada emisión sonora sigue una pausa). Se puede decir, por lo tanto, que cada sonido posee una ritmicidad propia. Otra característica del paisaje de alta fidelidad es la de estar compuesto en gran parte por sonidos de baja intensidad. De modo contrario, el paisaje sonoro de una calle ciudadana muy transitada se distingue por un sonido continuo y constante. En tales condiciones es imposible llegar a percibir sonidos provenientes de cierta distancia. El pasaje de los automóviles crea un flujo indistinguible e ininterrumpido de ruido. Este tipo de paisaje sonoro es el que Schafer define como *low-fi*.[11]

Si viven en una ciudad medianamente grande o grande, les propongo sentarse en una plaza y hacer el ejercicio de cerrar los ojos y comenzar a percibir la diversidad de sonidos, desmontar el *collage* sonoro que se produce y que crea un sentido: el sonido de la ciudad. Veremos los matices y los detalles, y podremos desde allí construir sentidos sonoros estéticos que "hablen" de nuestra ciudad. Un colega me contaba hace un tiempo una experiencia que se hizo en Colombia. En un taller de radio que se realizaba con jóvenes se les pidió que, grabador en mano, salieran a captar como "sonaba" el barrio. A partir de allí, con los sonidos captados se

11 Ibíd.

construyó la identidad sonora barrial. Así, en términos musicales se pensó en géneros, ritmos, estilos... ¿Sonaba pop el barrio? ¿O tal vez a son? ¿O quizás era más heavy?

Un demo de la *FM 2x4 Tango* de la ciudad de Buenos Aires, hace varios años, proponía llegar a todo tipo de audiencias con el tango y preguntaba *¿te gusta el heavy?* mientras sonaba un bandoneón potente, *¿o quizás el rap?* y Tita Merello fraseaba. Para los que les gustaba el *blues* sonaba Goyeneche, y así pasaba por diversos géneros. Nombraba a la ciudad de Buenos Aires, su identidad histórica, el tango, su diversidad cultural, y los distintos géneros y públicos, atravesados por el tango como identidad porteña.

¡Hola...! ¿Hay alguien ahí...?

Dice Roland Barthes (1986) que oír es un fenómeno fisiológico, y escuchar, una acción psicológica. Distingue tres tipos de escucha: una primaria, a la que define como de alerta, donde el hombre y el animal no se diferencian; otra, a la que define de desciframiento, donde se interpretan signos y ésta es específicamente del hombre. La tercera no se interesa por determinados signos:

88 90 92 94 96 98 100 102 104 106

> No se interesa en lo que se dice o emite, sino en quién habla, en quién emite; se supone que tiene lugar en una espacio intersubjetivo, en el que yo escucho también quiere decir escúchame; lo que por ella es captado para ser transformado e indefinidamente relanzado en el juego.[12]

Para Barthes, la apropiación del espacio, para el hombre al igual que para los animales, es sonora, es el espacio de los ruidos familiares, reconocibles, que forman una "sinfonía doméstica".

12 Barthes, Roland (1986), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, Paidós, Barcelona.

La escucha, dice Barthes, se realiza sobre ese fondo auditivo, pero cuando hay una invasión del fondo auditivo, que denomina "polución", se produce una alteración insoportable del espacio humano, en la medida en que el hombre exige reconocerse en él: la polución lesiona los sentidos que sirven al ser humano para reconocer su territorio. La polución impide la escucha.

Desde esta perspectiva plantea que la escucha está ligada a la noción de territorio, en términos de lo reconocible o espacio apropiado. Y da un ejemplo interesante: "Muchas son las películas de terror cuyo resorte está en la escucha de lo extraño, en la enloquecida espera del ruido irregular que llega y trastorna la comodidad sonora".

De alguna manera, sobre ese juego de seguridad acústica e inseguridad es que desarrollamos las prácticas estéticas radiofónicas, en el equilibrio de lo reconocido, del "territorio sonoro" reconocible social y culturalmente, y de los "ruidos" que introducimos en esa seguridad acústica, esas interferencias en lo cotidiano, en lo esperable. Este juego entre lo reconocible, lo dicho y lo no dicho es el que se entreteje en las producciones de sentido en su dimensión estética, en relación con las audiencias. Lo obvio, lo esperable, lo que ya sabemos puede ser fuente de seguridad pero no de placer. En términos de Barthes "en lo no dicho es donde se aloja el goce, la ternura, la delicadeza, la satisfacción, los más delicados valores de lo imaginario". Es en lo no dicho donde trabaja el sentido y es desde donde nos proponemos trabajar.

Barthes dice que en la escucha o en el acto de escucha hay un riesgo que, como en el psicoanálisis, implica el reconocimiento del deseo del otro. Pero sostiene que "el reconocimiento del deseo del otro [...], reconocer ese deseo implica meterse en él, perder el equilibrio en él, acabar por instalarse en él. La escucha no existiría sino a condición de aceptar el riesgo" y hace una comparación con Ulises y el canto de sirenas:

> [...] como Ulises atado a su mástil disfruta del espectáculo de las sirenas sin correr riesgos, sin aceptar consecuencias... en ese canto real, canto común, secreto, en ese canto simple y cotidiano había algo maravilloso que necesitaban de repente reconocer... en ese canto abismal que, una vez oído, abría un abismo en cada palabra e invitaba con fuerza a desaparecer en él.[13]

De qué hablamos cuando decimos estética radiofónica

Una vez, dando clases en la universidad, una alumna me entrega un trabajo práctico que correspondía a *Entrevista editada,* me da el CD y me dice que hizo una entrevista "vestida". Muy seria, le contesto que yo nunca había hecho una entrevista desnuda porque era muy pudorosa. Mi alumna me mira entre sorprendida y horrorizada. Para que no sufriera ese momento le aclaro que era una broma, que la entrevista vestida no existía, que lo que ella llamaba "entrevista vestida" era en realidad una mirada sobre la estética, la música y la producción muy lineal, es decir: emisor, canal, receptor. Y que nosotros íbamos a trabajar desde la perspectiva de producción de sentido. Que uno no pone música o efectos para adornar o "vestir", sino para producir un sentido determinado.

¿Qué significa esto? Desde las perspectivas más tradicionales se le llama "entrevista vestida" a una entrevista editada a la que se le agregó música. Pero ya hemos dicho, cuando hablamos de lenguaje radiofónico, que cada elemento articulado con otro (un texto, por ejemplo una entrevista, acompañado por una música o efectos determinados) produce un sentido que de otra manera no lo produci-

13 Ibíd.

ría, es decir, que la música que selecciono no debe ser casual porque me gustó, o para "vestir" la entrevista, sino porque agrega algo más a lo que estoy diciendo con esa entrevista o ese texto, completa un sentido. Si entrevisto a un corresponsal de guerra no le voy a poner como música a Riky Martin cantando *Viva la vida loca*, más bien elegiré algún tema que remita a la temática, salvo que la elección del tema construya sentido desde el absurdo o el contraste, que también puede ser una forma de producir sentido.

Otro ejemplo es la iconicidad y cómo se produce sentido. En una de mis clases en la universidad, mis alumnos tenían que entregar un editado cuyo eje era una historia de vida. Un grupo había elegido "La vida de Eva Perón". Para un pasaje en el que querían significar el anclaje popular de Evita, pusieron un tramo de la canción *Hasta siempre,* porque en esa parte la letra hablaba del pueblo. La observación que les hice fue que la canción *Hasta siempre* es un clásico, icono de los homenajes a Ernesto "Che" Guevara, y que por lo tanto, al escucharla no iba a remitir a Eva Perón y al pueblo, sino al Che Guevara, a no ser que en su diseño quisieran significar una cercanía entre dos figuras populares. Por cierto, la elección de una melodía o un extracto de una letra de una canción es un tema complejo y delicado al momento de producir sentido.

Mediante la construcción de imágenes sonoras desde la radio, estimulamos al oyente para que tenga una actitud de participación, para romper con la linealidad emisor-canal-receptor, ya que al estimular su sensibilidad tiene que recurrir a elementos de la imaginación, y completar la producción de sentido desde su particularidad, sus experiencias, su historia de vida.

Esto significa que si bien el mensaje es el mismo, en el proceso de reapropiación, cada uno, según sus vivencias, su cultura y su realidad social, resignifica ese mensaje, es decir, le da un sentido propio. De todas maneras, esto no significa que haya tantas resignificaciones como oyentes, ya que las comunidades, los grupos, los barrios como emergentes y constructores de procesos sociales,

culturales, políticos e identitarios, resignifican colectivamente, cada uno con su particularidad.

Las imágenes sonoras

La construcción de imágenes sonoras es uno de los rasgos salientes de la radio. Las imágenes pueden ser:
Estáticas: una postal, un paisaje, un espacio, un lugar.
Dinámicas: una situación, una escena de un radioteatro, una movilización social.

Esto dependerá de cuántos planos trabajemos en nuestra construcción sonora, pero fundamentalmente de lo que estamos buscando generar en el oyente. Cuando escuchamos una emisión de radio percibimos un todo sonoro: música, ruidos o efectos, la voz del locutor. Sólo si escuchamos en detalle podemos separar cada elemento. Por eso hablamos de totalidad discursiva. En realidad esto no difiere de lo que escuchamos en nuestra vida cotidiana en la calle o en la escuela.

Pensemos en el patio de una escuela durante el recreo: pasos corriendo, pasos lentos, risas, palabras, voces de niños y de maestros, tal vez una música que se filtra y el timbre o la campana. Si estamos en una zona rural podríamos agregar el sonido de los pájaros y hasta de algún perro. Todo esto sonando en simultáneo produce un sentido: el recreo en una escuela. Si yo escucho ese sonido inmediatamente viene a mi cabeza esa imagen.

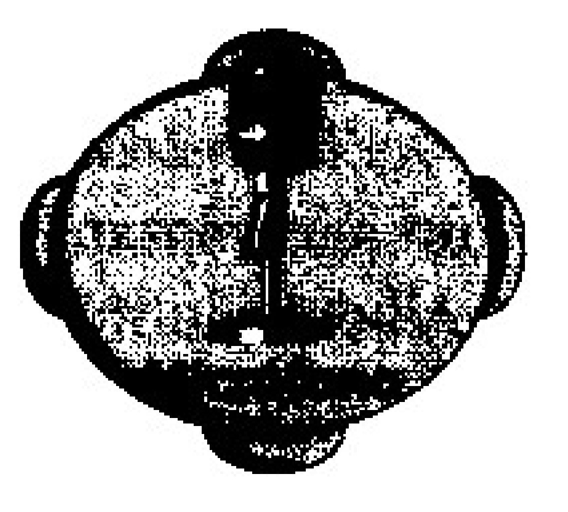
Ahora, qué pasaría si ponemos un micrófono en un lugar determinado de ese patio, por ejemplo, donde dos maestras conversan. Escucharíamos nítidamente el diálogo y a medida que nos alejemos el sonido sería más difuso. Estamos hablando de los planos sonoros.

Según la cercanía que tengamos con el micrófono nuestra voz saldrá de manera diferente y dará distintas sensaciones. Si hablo muy cerca doy sensación de intimidad. Si estoy muy lejos puedo significar o usarlo para dar la sensación de que alguien nos habla desde otra habitación. También puedo ir acercándome al micrófono y dar la idea de que alguien está entrando en una habitación. Estos son recursos expresivos de la voz en el espacio. Podemos hablar de primerísimo plano, primer plano, segundo plano, tercer plano, planos móviles. Nos hemos acostumbrado a trabajar de manera estática, sentados alrededor de la mesa del estudio, sin jugar con las posibilidades expresivas del dinamismo. Pensemos un estudio de radio a través del siguiente esquema:



Ver Audio CD Corte 1

Esquema N° 1 – Micrófono





Primer plano

Retiro a planos secundarios





Segundo plano



Tercer plano

A su vez, podemos modificar los climas. Por ejemplo, si queremos hablar de la guerra y construimos un escenario sonoro con elementos que denotan un campo de batalla y repentinamente le agregamos música de Oriente, comenzamos a construir un escenario concreto, no cualquier guerra, y si a continuación empezamos a distorsionar el sonido, lo mezclamos con la clásica música *country* norteamericana y le agregamos un audio de Busch, completamos el sentido que al inico podía sólo limitarse a mostrar una escena de guerra; ahora, en cambio, estamos hablando de Irak y del rol de los Estados Unidos desde una perspectiva crítica.



Ver Audio CD Corte 2

Otro ejemplo puede ser construir un escenario sonoro en un parque con risas de niños, sonidos naturales, y de a poco agregar de un tercer a un segundo plano una música de terror o suspenso, modificando así el clima inicial.

La edición de sonido en una PC abrió para la radio un nuevo horizonte de posibilidades a la creación estética. Los programas de edición ayudan, pero no reemplazan la creatividad. La edición digital nos permite una elaboración más integrada de textos, voces, músicas y silencios. Pero sin la imaginación y la creatividad sólo estamos frente a tecnología y herramientas que facilitan el trabajo. Por eso lo fundamental es estimular el trabajo creativo. Como toda nueva tecnología, la edición digital modificó nuestro modo de producir y crear. La posibilidad que brinda un multipistas nos lleva a pensar los diseños con otro tipo de complejidad, y esto modifica nuestra percepción. Seguramente, mi creación será distinta si tengo dos tamaños de pinceles que si tengo diez. Ni mejor ni peor, distinta. Y así también ya no pienso mis producciones en términos de guión pautando texto, efectos y música, porque el multipistas es como un lienzo en el que voy a jugar con los sonidos y experimentar hasta lograr el clima o el escenario buscado.

Las formas o formatos radiofónicos vienen de las experiencias sociales y culturales. Las maneras de decir y de oír no son neutras ni surgen por casualidad. Cada época, cada momento histórico tiene modos de expresividad anclados en la cultura y las prácticas sociales propias de cada región, sociedad o comunidad. No hay formas universales.

La radio construye imágenes acústicas. Estas imágenes se constituyen a través del discurso sonoro. En el discurso sonoro se construye una relación de intercambio y negociación de sentidos entre los sujetos. Por esto en las producciones están las marcas de los otros sujetos posibles: los oyentes. Entendemos el discurso sonoro como el flujo portador de significación a través de elementos sonoros capaces de constituir imágenes acústicas. Imágenes que remiten a la constitución del imaginario social de una comunidad determinada en un momento histórico y en una coyuntura particular.

En tanto constructora de imágenes, de escenarios y climas, la producción radiofónica debe tender a la multisensorialidad. El sonido, las imágenes acústicas nos deben remitir al olfato (sonidos que remiten a determinados aromas), al tacto (sonidos que remiten a texturas), al sabor (sonidos que literalmente nos hacen agua la boca). La combinación de los elementos sonoros completa la producción de sentido de un texto: produce un nuevo texto. Esos mismos elementos combinados de otra manera producen otro sentido.

La vida discurre en planos diversos y múltiples, por esto los textos sonoros deben adquirir dinamismo y vitalidad. Deben latir. Así, la combinación de los elementos sonoros en un texto debe permitir:

- Obtener variedad expresiva
- Subrayar
- Ganar mayor referencialidad
- Generar procesos apelativos que involucren al oyente en su descodificación

Concluimos este capítulo con una aproximación a un modo de comprender la producción sonora de sentido, para avanzar en los procesos y las formas de producir sonido a partir de la dimensión artística o estética de la radio, entendiendo que esta dimensión expresa más de lo que dice y editorializa y crea "marca" o identidad sonora a una producción o a una emisora.



CAPÍTULO DOS



Sonoridad y lenguajes

Me gusta decir. Diré mejor: me gusta palabrear.
Las palabras son para mí cuerpos tocables, sirenas visibles,
sensualidades incorporadas. Tal vez porque la sensualidad
real no tiene para mí interés de ninguna especie –ni siquiera
material o de ensueño–, se me ha transmutado el deseo hacia
aquello que crea en mí ritmos verbales, o los escucha de otros.
Me estremezco si dicen bien.

FERNANDO PESSOA, *LIBRO DEL DESASOSIEGO*

Cuando nos comunicamos lo hacemos a través de un lenguaje. Pero no todos usamos del mismo modo el lenguaje. Si escuchamos hablar a un joven de una ciudad como Buenos Aires, notaremos que usa las palabras, el ritmo, el tono, de un modo. Pasemos ahora a un joven del noroeste o de Córdoba, o de la Patagonia, seguramente encontraremos diferencias. Y las diferencias serán aún mayores si pensamos en jóvenes de Bolivia, Centroamérica o cualquier país de habla hispana. Debemos tener en cuenta la edad. Los modos de hablar de un joven no son los mismos que los de un adulto. También inciden la condición socioeconómica, el acceso a la educación formal y los bienes culturales.

Por consiguiente, si bien formamos parte de una misma cultura y habitamos el mismo país, la manera en que nos expresamos y el tipo de gustos, estética y valores que tenemos, puede variar dentro de una misma sociedad por distintos factores. En el escenario

cada uno ocupa un lugar distinto y la perspectiva desde la cual mira la realidad varía según donde se está ubicado.

Vemos que cada uno tiene un modo de distinto de expresarse, incluso cuando lo haga en un mismo lenguaje e idioma. El uso del idioma y del lenguaje está marcado por la cultura, el ámbito geográfico, la situación socioeconómica y la temporalidad: la forma de expresión actual no es la misma que la de diez, veinte o treinta años atrás.

Por lo tanto, aun cuando compartimos un idioma, es el uso que de él hacemos lo que nos identifica y lo que construye la comunicación.

Cada lugar, cada cultura, tiene un lenguaje que se modifica con el uso y con el tiempo. Pero también hay distintos lenguajes: el escrito, el corporal, el de los gestos, el de la imagen y el del sonido.

Cada persona tiene diferentes formas de construir y expresar los mensajes, cuenta con recursos expresivos propios.

En consecuencia, una primera perspectiva de trabajo será pensar no tanto en términos de lenguaje sonoro, sino más bien de recursos expresivos. Todo elemento que produzca algún modo de sonoridad es un recurso expresivo para la comunicación radiofónica.

Nos ocuparemos en principio de revisar la mirada sobre los cuatro recursos clásicos.

La voz

La voz nos distingue, nos identifica. Es el vehículo a través del cual emitimos la palabra.

La voz no sólo es vehículo de textos sino de sensaciones. Barthes dice que lo que se va a escuchar es lo que el hablante no dice:

> [...] la voz que canta, ese precisísimo espacio en que una lengua se encuentra con una voz y deja oír, a quien sepa escuchar, lo que podríamos llamar su textura: la voz no es el aliento, sino más bien esa materialidad fónica que surge de la garganta [...] la voz, corporeidad del habla, se sitúa en la articulación entre el cuerpo y el discurso, y en este espacio intermedio es donde se va a efectuar el movimiento del vaivén del acto de escuchar.[14]

El modo en que emitimos la palabra modifica el sentido de lo que queremos comunicar. Una misma oración según el tono que se le dé puede significar una cosa u otra. Puede ser un drama, una comedia, un momento de suspenso. Por lo tanto, además de la voz, tenemos la intención.

La voz es la columna vertebral del sonido radiofónico.

La voz es sonido y sus características son:

Tono: va desde el más agudo al más grave. Se suele asociar el tono agudo con los niños o con situaciones de humor. Por el contrario, el tono grave es asociado con la seriedad, seguridad, credibilidad, madurez. Llevados al extremo, a ambos tonos se los suele utilizar tanto en humor como en las narraciones infantiles. El rol que juega es el de enfatizar una situación.

Intensidad: equivale al volumen. Una voz alta o fuerte sugiere agresividad, fuerza, cólera, ira, pero también alegría y optimismo. Una voz baja connota tristeza, pesimismo, debilidad, pero también tranquilidad. La intensidad suele ir asociada al tipo de audiencia.

Héctor Larrea, periodista pionero en la radiofonía de nuestro país, contó en una entrevista que incorporó un modo de hablar con intensidad cuando comprobó que la audiencia mayoritaria que lo seguía en las mañanas era de trabajadores de fábricas y talleres donde los ruidos del ambiente eran muy altos.

A su vez, las variaciones en la intensidad nos ayudan a crear climas, por ejemplo si queremos dar la idea de que estamos

14 Barthes, Roland, *op. cit.*, supra, nota 12.

contando un secreto, nos acercamos al micrófono y hablamos casi susurrando.

Timbre: por el timbre distinguimos una voz de otra. El timbre nos puede llegar a informar de la edad, la altura y la constitución física del hablante.

El oyente construye imágenes sobre la articulación de estas características del sonido de la voz. De todas maneras, la voz siempre está en una situación determinada y en un texto determinado, que no necesariamente se condice con la realidad, sobre todo cuando el locutor construye un personaje a través del trabajo con su voz. Esto puede producirse en la interpretación de una ficción, por ejemplo un cuento o un radioteatro, pero también puede construir un personaje periodístico a partir de la voz. Es decir, el periodista trabaja en el aire un tono, intensidad y timbre de voz, pero en su vida cotidiana no habla de ese modo. Pensemos en los locutores de las FM cuando anuncian temas musicales, con esas voces tan trabajadas. Ese estilo es el que el mercado impone, pero nadie en la calle habla con ese tono, timbre o intensidad, de modo que cada cual debe construir su propia identidad en función de lo que quiere decir y a quién se quiere dirigir. El tono, la intensidad y el timbre de un locutor de las radios grandes de Buenos Aires posee una identidad que no tiene por qué ser la de un barrio, o la de una provincia que se caracteriza por una tonalidad propia.

Así, vemos que juegan muchos factores: el acento (procedencia del hablante, su marco cultural), la intencionalidad de la emisora, los gustos o valores estéticos que el mercado impone.

Cuando escuchamos la voz de un locutor, todas estas características constituyen una unidad de significación, esto es, producen un sentido determinado, ya que con una combinación distinta o por separado construirían otro sentido. Se interrelacionan y provocan sentimientos y sensaciones en el oyente que se suman a las ideas, sentimientos y sensaciones que pueda suscitar el contenido del mensaje. Y a esto se agregan las vivencias personales y colectivas de cada audiencia, que pueden producir distintas sensaciones o resultados.

La alocución radiofónica: emotividad y empatía

Los mensajes radiofónicos tienen características propias que construyen escenarios de recepción singulares. Son fugaces, no permanecen en el tiempo, sino que se pierden una vez que han sido emitidos. Por esto es necesario que sean claros y directos para que puedan ser comprendidos en la fugacidad de la comunicación radiofónica.

En la producción del mensaje de radio hay que hablar o escribir pensando en el oído humano para después leer lo escrito.

Etapas de comprensión del mensaje radiofónico

Las etapas de comprensión del lenguaje radiofónico son tres:

Reconocimiento: es importante hablar con la mayor claridad posible, pronunciando bien todos los sonidos que conforman el discurso. Usar términos reconocibles cultural y socialmente.

Selección: el oyente extrae las ideas que considera más relevantes; en esta fase tiende a dejar a un lado las ideas que no ha entendido y lo que no considera importante. Es esencial, por lo tanto, reiterar las ideas claves.

Retención: dada la fugacidad de los discursos radiofónicos es necesario emitir con claridad expositiva, una buena dicción y reiterar las ideas más importantes, para no obligar al oyente a almacenar demasiados datos.

El lenguaje de radio debe buscar apelar a la imaginación, la memoria, las emociones que se enraízan en la historia personal y colectiva a través de las experiencias sociales y culturales. Estimular la capacidad de pensar, crear y emocionarse. Pensar a los oyentes como sujetos activos gestores de los procesos comunicacionales y no como receptores pasivos de mensajes.

Los textos sonoros deben ser:

- Claros
- Sencillos
- Entendibles

La radio no permite, como el diario, volver atrás la página para entender un texto o recuperar un dato. Por eso hay una regla básica:

- Decir
- Repetir
- Redundar

Esto significa que en la alocución radiofónica cuando estamos dando una opinión o relatando un hecho cada tanto debemos recordar cuál es el tema del que estamos hablando. Por ejemplo, si estamos entrevistando a alguien tenemos que reiterar con quién estamos, ya que cuando un oyente recorre el dial tal vez se detiene en nuestra emisora y para interesarlo y lograr que se quede escuchando es necesario que sepa rápidamente quién habla y de qué, si no, seguirá su recorrido por el dial.

Emotividad y empatía

Sin duda, cuando nos comunicamos, cuando logramos conectar, algo mágico se produce. No lo podemos explicar racionalmente, es algo del orden de lo emocional, con todo lo complejo que esto significa. Porque convengamos que no hay dos personas que tengan la misma estructura emocional, cada persona es única. Sin embargo, podemos vibrar en la misma frecuencia cuando algo nos llega.

Andrés Calamaro comienza casi en una confesión su canción *Crímenes perfectos* diciendo: *¿Sentiste alguna vez lo que es tener el corazón roto? ¿Sentiste a los asuntos pendientes volver hasta volverte muy loco?*

Si pensamos en lo que significa ponernos en los zapatos del otro, como dice el refrán, si alguna vez experimentamos sentir con los demás como si sus emociones fueran las nuestras y nos identificamos afectivamente con el estado de ánimo de alguien, eso es empatía.

Con relación a los aspectos que hacen a la emotividad, desde muy chicos se suele imprimir en la conciencia, a través de límites afectivos, que ser "muy sentimental" es propio de personas débiles, inmaduras, o que no saben autocontrolarse. Incluso solemos "respetar" y valorar a una persona por sus conocimientos o sus capacidades intelectuales disociándolo de su emotividad y viceversa. Si a esto le sumamos que, desde una raigambre machista que permanece más allá de los avances en la situación de la mujer, las emociones y los sentimientos son propios de las mujeres, estamos en problemas. Sin embargo, debido de los avances científicos, y a pesar de los grandes problemas de la humanidad (o justamente por ellos) va creciendo la convicción de que vivir las emociones es un elemento insustituible en la maduración personal y en el desarrollo de la inteligencia.

No estamos poniendo en discusión la necesidad de formarnos y adquirir conocimientos o de lograr un equilibrio necesario para vivir en una sociedad que cada vez es más compleja. Pero también es fundamental, para hacer frente a esta realidad, respetar y profundizar nuestra vida emocional.

Empatía es la palabra clave en la comunicación radiofónica, ya que va más allá de lindas voces, conocimientos o habilidades como orador.

Empatizar con alguien, en nuestro caso con la audiencia, con nuestros oyentes, significa que las emociones de los demás resuenan en nosotros. Sentimos cuáles son los sentimientos del otro, cuán fuertes son y qué cosas los provocan.

La empatía involucra nuestras propias emociones, y por eso entendemos cabalmente los sentimientos de los demás, porque los sentimos además de comprenderlos. Pero sobre todo la empatía incluye la comprensión de las perspectivas, pensamientos, deseos y creencias ajenos.

Por esto la empatía en la comunicación radiofónica es clave: permite percibir las sutiles señales sociales que indican qué es lo que está sucediendo, percibir climas colectivos o grupales.

¿Se puede desarrollar la empatía?

Sí, en su medida, y aquí hay que diferenciar “empatizar” de “querer parecer”. La empatía se siente y se desarrolla, no se puede falsear y hacer como que entiendo o comparto una sensación, ya sea porque me conviene o porque quiero convencer a alguien de algo. La empatía no se puede simular, como no se lo puede hacer con las emociones, fácilmente nuestra audiencia, nuestros oyentes se sentirán estafados. Sentirán lo mismo que sentimos cuando decimos que algo o alguien no termina de convencernos. Hay algo del plano de lo emocional que se está falseando.

Podemos, entonces, desarrollar la empatía en la medida que sea una necesidad o un objetivo sincero, es decir, buscar comunicarnos más allá de que sea nuestro trabajo, buscar comunicarnos porque lo sentimos tan vital como respirar.

Algunos aspectos a tener en cuenta:

- Escuchar con atención.
- Compenetrarnos con el mensaje.
- Tratar de captar correctamente los significados.
- Ser tolerante y respetuoso de las diferencias.
- No emitir juicios negativos.

La clave está en preguntarse cómo se siente el otro. Ese otro que se quedó sin trabajo, ese otro que perdió a alguien a quién amaba, ese otro que vive en una plaza, ese otro que ganó un campeonato en este preciso momento.

Ahora bien, ¿qué es lo que nos hace reconocible un programa de radio de modo que si pasamos por una vereda y sale el sonido desde una ventana y escuchamos una voz la reconocemos y nos genera pertenencia?

En realidad, los factores son muchos; por un lado, un programa nos gusta por diversos motivos, la música o la cortina, las voces que en el tiempo se nos tornan familiares y otra gran cantidad de elementos desde los más técnicos a los más subjetivos. Ésta es la impronta: aquello que lo hace único, distinto, la marca personal, la identidad.

Pensemos en un programa de radio:

1. Hay algo en la voz que escucho que me gusta, me alegra, o me hace reflexionar.
2. Hay algo en el modo de dirigirse que me hace sentir como si estuviera con él.
3. Oigo una voz que no es virtuosa o trabajada pero su cadencia me hace sentir cómodo.

Si ampliamos esto a la totalidad de un programa más allá de su conductor, veremos que no es sólo el conductor, su voz o su modo de decir, es algo más complejo que denominamos “impronta”, eso que nos hace únicos cuando hacemos algo, ya sea hablar, gesticular o nuestros modismos; en definitiva, lo que nosotros ponemos en el acto comunicativo que nos identifica como únicos. En esto no hay mejores o peores voces, mejor o peor dicción. Quizás un locutor o una locutora con una voz trabajada e impostada no nos transmita nada, porque será muy correcta pero no tiene emoción, es decir, es un personaje que quiere presentársenos como si no lo fuera. Nadie va por la vida hablando como las locutoras de FM que están todo el tiempo diciendo *“¡divina! ¡qué bueno! ¡maravilloso! ¡me encanta! ¡te quiero mucho! ¡te mando muchos besos!”*. Los diálogos humanos son más complejos y enredados, con matices, voces que varían si decimos una cosa u otra, no tenemos el mismo tono para saludar que para leer una noticia. Por lo tanto, debemos construir nuestra propia personalidad comunicativa-enunciativa. Siempre es mejor lo auténtico, experimentar, buscar nuevos modos para comunicarnos que imitar lo existente. Ya sabemos que las imitaciones pueden ser excelentes, pero nunca son el original. Por más que me vista como Brad Pitt y me haga su flequillo, sólo voy a ser una mala copia. Por más que hable a los gritos como Pergolini, no voy a ser Pergolini. Y algo fundamental: no se trata de imitar estrategias, tonos de voz o ritmos, porque el oyente escucha a ese locutor por todo lo que es y la imitación siempre será vista como una estafa.

La música

No basta con oír la música; además hay que verla.
Igor Stravinsky

Siempre presente pero con distintas funciones, la música construye gran parte de los escenarios sonoros.

Roland Barthes define la música cantada como el momento en que una lengua se encuentra con una voz. *El grano de voz*, lo que provoca el goce en la escucha es "la materialidad del cuerpo hablando su lengua materna".[15] Diferencia dos textos en el canto: el *feno canto* que refiere a la lengua cantada, las leyes del género, la representación, la expresión... y por otro lado, el *geno canto*, que es el volumen de la voz que canta, "el espacio en el que germinan las significaciones desde el interior de su lengua y en su propia materialidad", y es en el *geno canto* donde pone el acento para explicar lo que nosotros podríamos definir como empatía, es lo vivo, es el *grano de la voz*.

> [...] el grano es el cuerpo en la voz que canta, en la mano que escribe, en el miembro que ejecuta. Si percibo el grano de una música, y si atribuyo a este grano un valor teórico no puedo hacer otra cosa sino rehacer para mí una nueva tabla de evaluación, indudablemente individual, ya que estoy decidido a escuchar mi relación con el cuerpo del que o de la que canta o toca y esta relación es erótica.[16]

Retomaremos más adelante el tema sobre el modo de comprender el trabajo con la música, que es medular en los procesos de producción de sentido en la estética radiofónica. Avancemos un poco en las funciones clásica o fácilmente reconocibles:

15 Barthes, Roland, *op. cit.*, supra, nota 12.

16 Ibíd.

Ordenadora: cuando se la usa para distribuir y diferenciar contenidos.

Sintonía: es la música que identifica a un programa de radio o a una emisora. Se utiliza al comienzo y al final del programa o en los institucionales de la radio.

Cortina: se trata de un fragmento que se usa dentro de un programa para distintas situaciones o diferenciar contenidos, y puede mantenerse o variar de un programa a otro.

Ráfaga: fragmento musical que se utiliza para marcar una transición más corta y dinámica.

Golpe musical: fragmento muy corto, que se utiliza para llamar la atención del oyente en un momento determinado o para separar informaciones verbales pertenecientes a una misma voz. En la actualidad se lo ha reemplazado en muchos casos por los efectos sonoros.

Programática: tiene esta función si la música es el contenido fundamental del programa o de la emisora.

Función adjetiva: cuando se hace más eje en la melodía o la música, es decir, refuerza un sentido expresado verbalmente.

Función sustantiva: por ejemplo, cuando hacemos eje en la letra de una canción que reemplaza un texto verbal para expresar una idea. En lugar de decirlo, ponemos una canción cuya letra expresa lo que queremos significar.

Si a la palabra emitida le incorporamos la música comenzamos a construir la totalidad discursiva, esto significa que la palabra, acompañada de la música, genera un sentido más complejo. Estamos creando la imagen sonora. O sea, la posibilidad de que el oyente pueda construir una imagen posible acerca de lo que está sucediendo. Pensemos en un cuento de terror: tenemos el texto acompañado con música de suspenso.

Entonces:
La palabra -------------------------- el cuento de terror
La voz ------------------------------- la intención dada
La música --------------------------- creando clima

La música tiene las siguientes posibilidades:

- Identificar la emisora, el programa o momento del programa.
- Dar mayor espesura a un personaje.
- Llevar al recuerdo de momentos pasados.
- Preparar al oyente para algo que va a suceder.
- Crear climas.
- Crear escenarios.
- Identificar situaciones o personajes.
- Cortinas.
- Subrayar un diálogo.
- Crear un contrapunto con la palabra.

Y tiene también funciones específicas:

- Función gramatical: como sistema de puntuación.
- Función descriptiva: construye escenografías.
- Función expresiva: construye climas.
- Función sustantiva: el texto de la canción produce sentido por sí mismo.
- Función musical adjetiva: el texto refuerza sentido.
- Función musical propia: es la canción en sí misma.

No es sólo "musiquita"

Sin duda, la música es una de las maravillas de la que puede ser capaz la creatividad humana. Basta una melodía para llevarnos de un estado emocional a otro, de un espacio a otro, de un tiempo a otro. Nos vuelve niños, nos arrulla, nos serena, nos pone eufóricos, nos angustia, nos hace llorar, nos pone melancólicos, nos eriza la piel, nos aterroriza... Pensemos ahora en ese sinnúmero de sensaciones, estados, espacios físicos o imaginarios o en épocas con todos sus matices.

Al momento de realizar una producción sonora, por ejemplo una radionovela, o un documental, o simplemente al generar un

clima sonoro, debemos aprender a trabajar los matices. No es lo mismo melancolía, que tristeza, angustia o depresión; y sin embargo, muchas veces se usa una misma melodía, o una canción sin distinción. En el matiz está la capacidad expresiva, su potencial para la construcción de climas o espacios sonoros. Pensemos en un aria de Puccini que nos puede producir una sensación de plenitud con la misma intensidad que una melodía de Rachid Taha. La música es una y nos involucra más allá de los géneros, entendiendo que los géneros en la música han sido modos de clasificar desde el mercado, es decir, la música como mercancía. Entonces, un músico hace folklore, o hace rock, o hace cumbia. ¿Qué pasa cuando la música se "desencorseta" de los dictados del mercado? Surgen experiencias maravillosas donde los músicos ponen en comunión su sensibilidad creativa más allá de las clasificaciones.

En una entrevista que hace unos años le hice en la radio[17] al guitarrista Luis Salinas, dijo que durante muchos años todos hablaban de su música, se llenaban los sitios donde tocaba, y sin embargo no grababa porque en las discográficas no lo podían encuadrar en un género y le decían que no lo podían "vender".

El músico, compositor y activista social y cultural Carlinhos Brown coincide con Luis Salinas en que la música no tiene encorsetamientos. En una entrevista en la revista *Rolling Stone* dijo: "Soy más melodista que percusionista, lo que pasa es que todavía la gente se confunde con respecto a la cultura brasileña: cuando ve un negrito quiere ritmo, y yo hago carnaval, pero lo mío combina bossa nova, Duke Ellington, milonga, bolero, mambo, flamenco, *La Joven Guardia*, montones de cosas".[18]

---

17 Programa *El embrujo de mi tierra*, FM La Tribu.

18 Revista *Rolling Stone*, Nº 139, octubre, 2009.

David de los Reyes dice en su artículo "Gillio Dorfles y la música":

88 90 92 94 96 98 100 102 104 106

> [...] nuestro mundo no puede encontrar una fácil conciliación ni parangón *técnico-lingüístico* en relación a las convenciones de una sola notación, de un solo lenguaje, de un solo código como llegó a darse en otras épocas. Nuestro mundo tiene el signo de la ambigüedad, de lo arbitrario, de lo apenas insinuador, de lo aleatorio, lo caótico y contingente vemos que todo esto coexiste y tiene total derecho de ciudadanía artística en el uso de técnicas o códigos usados o desusados, opuestos y contradictorios; en ellos encontramos una constante epocal asentada en la diversidad y la hibridez de sus usos, aciertos e (im)precisiones.[19]

Del mismo modo, al producir piezas sonoras debemos tener el oído atento y abierto a la diversidad. Dicho de otra manera, hay que escuchar todo. Nuestras piezas sonoras no pueden quedar atadas a las convenciones, ya que en ese caso las melodías pierden su capacidad para disparar sensaciones y cierran y naturalizan un sentido. Si pongo cumbia es diversión, si pongo bolero es romance, si pongo tango es melancolía. ¿Por qué una cumbia no puede generar melancolía? ¿O un bolero ambientar una escena de suspenso? Tenemos que escuchar con los oídos "abiertos".

Si bien una melodía puede evocar en varias personas situaciones o emociones distintas, hay aspectos de lo cultural, lo social y lo territorial que nos permiten producir sentidos colectivos más allá de lo netamente individual. Al momento de trabajar la música en climas o piezas sonoras debemos tener muy en claro a quiénes nos estamos dirigiendo. Un tema de Pink Floyd quizás provoque nostalgia en una audiencia cuya franja etaria esté entre los de 40 a 50 años, mientras que para jóvenes de 20 años tal vez sea una

19 De los Reyes, David, "Gillio Dorfles y la música", Revista *Estética*, N° 006, Universidad de los Andes, Mérida [en línea], dirección URL: http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/20375/1/david_reyes.pdf.

melodía que produce tristeza o alegría. Del mismo modo, si pensamos en la cumbia en la Argentina, el sentido es distinto según el espacio cultural o social en que estemos, porque no es lo mismo el rito del baile en un espacio de clase alta que en sectores pobres o periféricos. El ritual del baile puede significar cosas muy diversas según donde nos situemos social y culturalmente. Si a esto le agregamos lo territorial, el abanico se abre más aún. No es lo mismo la cumbia bonaerense que la cumbia santafesina, tampoco son iguales la cumbia santafesina y el vallenato colombiano; no sólo en sus cadencias, sino en el sentido que tiene en cada espacio y en el imaginario que construyen. No es lo mismo *Los Palmeras* en un baile en un club de barrio que sonando desde un equipo de sonido en una fiesta de los sectores sociales altos, y es diferente la impronta de los cuerpos en cada espacio siguiendo la cadencia de los ritmos.

Por esto es que la música y sus matices pueden construir mundos diversos y es importante ser muy cuidadosos porque podemos generar situaciones totalmente distintas a las buscadas si no tenemos en cuenta éstas y muchas variantes más. Un tema en el contexto de un programa o de una emisora puede sonar bizarro y en otro contexto resultar muy agradable. Porque, en definitiva, las nociones de bizarro, bello, feo, agradables, delicado o violento son construcciones sociales y culturales. Si a esto le sumamos las lógicas del mercado que construyen audiencias, gustos, valores y estéticas, el panorama se torna más complicado aún.

Hay melodías que tienen una impronta tan fuerte que son imposibles de "manipular". Si pensamos en el flamenco en general y tomamos esas voces desgarradas, esos lamentos que podrían ser usados para determinados climas de dolor, cometeríamos un error, porque la impronta cultural y territorial es tan fuerte que al escucharlo más que remitirnos a un clima de dolor nos remite directamente a España. Es imposible separarlo de su territorialidad. Lo mismo sucede con algunas canciones.

Otro aspecto tiene que ver con el idioma. En muchas canciones el idioma como tal produce sentido desde su "sonoridad" o caden-

cia y no desde la textualidad. Pensemos en Edit Piaf cantando *La vie en rose*, la sensación que produce excede lo textual, o un fado portugués cantado por Amalia Rodríguez, o un tema de la contemporánea japonesa Misia. También en esto juegan las tonalidades de las voces que producen sentido por sí solas (volvemos con esto al caso de Edit Piaf). Sumemos ahora a Tom Waits con su voz quebrada. A Paco Ibáñez cantando en idioma vasco. En consecuencia, los aspectos a tener en cuenta exceden las clasificaciones tradicionales o de consumo al momento de buscar producir sentidos a través de las melodías.

> Ello tiene lugar cuando abordamos en una pieza radiofónica fragmentos textuales en lenguas desconocidas las cuales, como apuntaba el compositor y artista radiofónico Luc Ferrari, pasan a ser percibidas como contenidos musicales; o, dicho de otro modo, son valoradas por la calidad musical de sus fonemas constituyentes, dado que a ellos se desplaza una atención que previamente ha sido rechazada de una posible escucha semántica, por emplear la terminología de Pierre Schaeffer. Esa voz puede también perder sus cualidades semánticas –nos referimos a la virtualidad de la voz como portadora de lenguaje verbal– en base a transformaciones realizadas con equipos electrónicos, o bien formar parte de una tupida polifonía en la que convive con secuencias sonoras de diversa procedencia.[20]

Otro tema a considerar es el de los instrumentos musicales y sus capacidades. En esto también juegan algunas lógicas de las clasificaciones de mercado. La guitarra eléctrica es para el rock, el bombo para el folklore, el bandoneón para el tango. Sin embargo, si hacemos abstracción de estas clasificaciones vamos a abordar la

20 Iges, José, "Hacia una sistematización del lenguaje radiofónico desde otros lenguajes de referencia" [en línea], dirección URL: <http://www.uclm.es/ARTESONORO/oloboiges.html>.

música desde otro lugar, teniendo en cuenta qué generan determinados instrumentos en diferentes contextos sonoros. No es lo mismo la percusión en el rock, que en la música afrocubana o del Magreb, la guitarra flamenca y la guitarra en el folklore. Las cuerdas pueden producir efectos diversos. En definitiva, volvemos a deconstruir las clasificaciones con las que hemos "educado" nuestro oído, ya sea por programaciones sociales, culturales, familiares y/o reforzadas por las lógicas de las "bateas de las casa de discos". En párrafos anteriores nos hemos referido al demo de una FM de tango en la Argentina que se promocionaba de un modo muy interesante. Se plantea como una radio de tango pero abierta a los distintos gustos; entonces, interpela al oyente diciéndole que si le gusta el rap tiene a Tita Merello, si le gusta el blues al Polaco Goyeneche, el heavy lo acompaña con sonido de bandoneón de propuestas fuertes y experimentales, y así va recorriendo los distintos estilos.

Tenemos que aprender a escuchar las melodías con oídos de productores, atendiendo a determinadas convenciones en la producción de sentido, pero abiertos a crear transgrediendo algunos límites que nos permitan salir de "lo esperable". Una melodía despojada, con un buen trabajo de los silencios puede construir un clima más inquietante que la clásica música de terror sobrecargada y con aullidos. Una melodía que permite completar sentido al oyente es más profunda y atrapante que aquella que tiene un sentido naturalizado y cerrado que no articula previsibilidad y sorpresa, no da margen para que el oyente juegue con su imaginario y sus sensaciones. En este caso estaremos dando un sentido totalmente cerrado.

La música como banda de sonido de nuestras vidas es diversa, contradictoria y abierta a todos los matices, ¿por qué limitarnos entonces a tres o cuatro colores si las escalas son infinitas?

Cuando se realiza la banda sonora de una película, se la construye en general en función del film, es decir, no se recurre a temas musicales o melodías ya existentes, salvo que, como sucede con

Tarantino en algunos films, o con Almodóvar, se busca producir un sentido desde la iconicidad de este tema musical. Por esto una sugerencia para la construcción de climas y escenarios sonoros en radio es recurrir a la música de tipo experimental o de muy baja o casi nula difusión comercial; siempre que no estemos necesitando de la iconicidad de un tema por su letra o por lo que significó generacional o territorialmente.

Los aspectos a tener en cuenta son:

- La voz y sus tonos
- El idioma como sonoridad y no como textualidad
- Los silencios y pausas en las melodías
- Los contextos territoriales
- Los contextos sociales y culturales
- Los contextos espaciales
- Los contextos temporales
- Los ritmos
- Los instrumentos dominantes

Los efectos sonoros

Son los sonidos naturales o artificiales que sirven para recrear una imagen sonora, y se pueden utilizar como fondo o como acompañamiento; por ejemplo, el sonido de una tormenta, el de las olas al romper contra un muelle o de pasos en una calle solitaria...

Los efectos sonoros pueden, al igual que la música, tener distintas funciones:

- Función descriptiva el efecto nos puede remitir a un determinado ambiente, como el sonido de una selva, una tormenta.
- Reemplazar un texto: el sonido de un arma de fuego al finalizar una discusión.

Por lo tanto, al igual que la música, los efectos sonoros pueden cumplir un rol significante ya sea:

1- Como sustitutivos de realidades o procesos físicos: el galope de un caballo, el chirrido de una puerta, sensación de viaje.
2- No sustitutivos de ninguna realidad física: tienen una función icónica, por ejemplo la señal horaria de una emisora o un efecto que da la idea de un laboratorio (sonidos cibernéticos).

A su vez, el efecto sonoro puede funcionar de modo objetivo o subjetivo. Es objetivo cuando suena tal cual, refleja con exactitud, por ejemplo, la lluvia o el viento. Los subjetivos son inventados, como pueden serlo un reloj distorsionado, una risa acelerada, el aleteo de un hada.

Alcances y limitaciones

En los comienzos de la radio los efectos se realizaban en vivo. Por ejemplo, el crepitar del fuego se lograba con papel celofán, o los cascos del galopar de un caballo con dos mitades de coco; el rugido de un león, soplando una botella parecida a una corneta, y los clásicos pasos con un par de zapatos. Los avances tecnológicos y los editores de sonido redujeron la complejidad produciendo los sonidos y editándolos. Generan, a veces, situaciones muy absurdas. En general, los CD de efectos sonoros que hay en el mercado son de origen norteamericano, y así nos encontramos con efectos sonoros "genéricos" como si el sonido de estadio fuese el mismo en todo el mundo, como crear el escenario, por ejemplo, de La Bombonera o de un clásico entre Estudiantes de La Plata y Gimnasia con un "efecto estadio"... Quienes han estado en esas situaciones o lo han escuchado en la radio saben que es imposible; a lo sumo, el grado de empatibilidad será muy bajo. Pensemos en un escenario sonoro de una plaza. ¿Cómo utilizar un efecto y producir un sentido determinado? Diríamos desde la lógica de los "efectos sonoros", imposible. ¿De qué plaza hablamos ? ¿De la de un pueblo, de alguna del centro de una gran ciudad o de un barrio?, ¿de una

plaza pública de Bolivia, de la Plaza de Mayo de Buenos Aires, o de una plaza de México? Y lo complicamos aún más: ¿en qué sector de la plaza? ¿donde están los juegos infantiles?, ¿donde hay una pareja discutiendo?, ¿en el centro de la plaza, donde el sonido de la naturaleza se preserva más?, ¿al borde de la plaza, donde los sonidos de los autos son muy fuertes? Y podríamos seguir desagregando matices. Es por esto que hay que tener mucho cuidado al seleccionar el efecto. En realidad, lo ideal es construirlo uno mismo en función de lo que se quiere producir. El efecto grabado de CD puede ser útil, por ejemplo para una parodia, donde la iconicidad del sonido está exagerada.

Para concluir hay un dato más: algunos efectos sonoros pueden funcionar como música o ambientación más allá de su iconicidad. Un texto de un viaje iniciático acompañado del sonido del bamboleo de un viaje en tren acompaña el texto no porque la persona vaya viajando en un tren, sino por el sentido que produce y refuerza. Y cerramos con las apreciaciones de José Iges a partir de su análisis de los estudios de Pierre Schaeffer:

88 90 92 94 96 98 100 102 104 106

> [Dice Schaeffer] "Mi composición vacila entre dos partidos: secuencias dramáticas y secuencias musicales. La secuencia dramática compromete a la imaginación. Se asiste a acontecimientos: salida, parada. *Se ve.* La locomotora se desplaza, la vía está desierta o atravesada. La máquina sufre, sopla... antropomorfismo. Todo eso es lo contrario de la música. No obstante, he conseguido aislar un ritmo, y a oponerlo a sí mismo en un *color* sonoro diferente. [...] Ese ritmo puede muy bien permanecer largo tiempo sin cambio. Se crea así una especie de identidad y su repetición hace olvidar que se trata de un tren".
>
> ¿Tenemos ahí una secuencia que podemos calificar de musical? Si extraigo un elemento sonoro cualquiera y lo repito sin ocuparme de su *forma*, pero haciendo variar su *materia*, anulo prácticamente esa forma, pierde su significación; sólo su variación de materia emerge, y con ella el fenómeno musical. Todo fenómeno sonoro puede pues ser tomado (como las palabras de un lenguaje) por su significación relativa o por su sustancia propia. En tanto que predomine la significación, y que se juegue sobre ella, hay literatura y no música. ¿Pero, cómo es posible olvidar la significación, aislarla en sí del fenómeno sonoro?
>
> Dos operaciones son previas: *Distinguir* un elemento (escucharlo en sí, por su textura, su materia, su color). *Repetirlo.* Repetid dos veces el mismo fragmento sonoro: no hay ya acontecimiento; hay música.[21]

El silencio

Hay pocas cosas tan ensordecedoras como el silencio.
Mario Benedetti

La narración sonora tiene, entre otros elementos, el silencio como recurso expresivo: las pausas crean suspenso, nos preparan para lo que vendrá.

Se produce en la radio cuando no hay voz, ni música, ni efectos sonoros. Su utilización tiene que ser muy precisa y muy breve (de tres a cinco segundos) porque puede confundirse con una falla técnica. Con el silencio se puede describir una duda, un alejamiento, un momento de tensión...

También el silencio real, en la radio, se puede representar con un efecto sonoro. Así, producir un minuto de silencio en la radio puede estar construido con un sonido de repique de campanas o con aplausos, como se suele hacer en la actualidad cuando se recuerda a alguien.

Estos cuatro recursos expresivos trabajados construyen el discurso sonoro, a través del cual conformamos la narración sonora. Pero no se agota en ellos la capacidad de producir sonoramente la

---

21 Ibíd.

totalidad de sentido. La expresividad sonora, como vamos a ver en los capítulos siguientes, no es sólo combinación de recursos.

Tenemos entonces la imagen acústica que la radio construye a través de los recursos, musicales, sonoros y silencios.

Pero hay más, siempre hay un poco más.



CAPÍTULO TRES



Las dualidades en la producción de sentido

El lenguaje ha de ser matemático, geométrico, escultórico.
La idea ha de encajar exactamente en la frase,
tan exactamente que no puede quitarse nada de la frase
sin quitar eso mismo de la idea.

José Martí

Entre la previsibilidad y la sorpresa

La sorpresa debe ser el recurso que altera lo esperable anclado en la obviedad, que altera lo monótono, lo rutinario, logrando conmover, o maravillar con algo imprevisto, raro o aparentemente incomprensible.

Por eso, la sorpresa es un recurso expresivo clave para la comunicación sonora. Lo inesperado en la expresividad radiofónica estimula al oyente a realizar procesos mentales y de imaginación autónomos. Apela al oyente como interlocutor y no como receptor. La sorpresa le dice al oyente: *"¡Hey! ¿Estás ahí?"*.

Pero la sorpresa, como todo recurso, tiene un complemento: la previsibilidad. La previsibilidad son los guiños que le hacemos al oyente, sería el factor del orden de lo retórico: determinadas formas que hacen posible la comunicación.

La sorpresa se presenta de diversos modos:

- con la súbita irrupción en un escenario sonoro realista de sonidos fantásticos que nos llevan a otro recorrido,

- o los contrapuntos entre lo textual y lo musical, como la incorporación en un relato de pasajes de canciones cuyas letras completan el texto.

La sorpresa en el plano de la narración significa una interrupción en la linealidad discursiva sonora. Un cambio de dirección, un giro en el relato que mantiene a la audiencia atenta. El juego entre lo previsible, que permite la comunicación, y la sorpresa, que mantiene atención, es un equilibrio entre regularidad y cambio; el uso abusivo de cualquiera de los dos lleva a cortar o entorpecer el proceso comunicativo.

Lo ambiguo y lo diáfano

La ambigüedad invita al oyente interlocutor a una escucha más participativa y creativa. Sin ambigüedad no hay ilusión, dicen, y sin ilusión no hay vida.

El juego con lo ambiguo trabaja sobre lo inconfesable, produce un código con el oyente, donde cada uno resemantiza en función de su historia. Por ejemplo, si damos la consigna: *No había ningún gato esa noche en el auto de Roberto*, y pedimos al oyente que complete la historia, habrá quien piense en el animal felino, quien en una mujer, o tal vez en el implemento para cambiar una rueda. Puedo redoblar la apuesta con músicas equívocas que generen o induzcan algo y que en realidad resulten otra cosa. Existe un correlato entre sorpresa y previsibilidad, y también entre lo ambiguo y lo diáfano. El riesgo de una ambigüedad mal trabajada es que el oyente se pierda en el relato, o que, justamente por ser demasiado ambiguo, clausure una producción de sentido posible y se aburra. Y en este punto merece ser recordada una expresión clásica, la de Giovanni Boccaccio (1313-1375): "En una bandada de blancas palomas, un cuervo negro añade más belleza incluso que el candor de un cisne".

Tiempo y espacio. Ritmo y velocidad

El tiempo es el recorrido sonoro, y el espacio, la situación de escucha.

Se puede llevar al oyente a través de un recorrido sonoro que evoque un escenario del siglo XVI mientras su espacio de escucha es un viaje en auto por la autopista. Podemos llevar a un oyente de una zona rural a un recorrido sonoro de una gran ciudad. A través de la producción sonora debemos transportar al oyente a otro espacio. De ahí la importancia de la selección de escenarios sonoros en función del horario, el día de la semana, y lo que podemos intuir sobre mi oyente modelo, es decir en qué espacio creo que está mientras me escucha. Una mala ponderación de estos elementos puede generar ruido en vez de comunicación. Si intentamos construir un escenario sonoro que remita a lugares tranquilos y de reposo, pero la emisora tiene una audiencia muy activa, y el horario que elijo son las dos de la tarde, automáticamente los oyentes cambiarían el dial.

La construcción de un espacio de escucha está atravesado por el espacio real del oyente y el que queremos construir. Esto se encuandra en el concepto de "heterotopía" acuñado por Foucault:

88 90 92 94 96 98 100 102 104 106

> También existen, y esto probablemente en toda cultura, en toda civilización, lugares reales, lugares efectivos, lugares que están diseñados en la institución misma de la sociedad, que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables. Estos lugares, porque son absolutamente otros

que todos los emplazamientos que reflejan y de los que hablan, los llamaré, por oposición a las utopías, las heterotopías; y creo que entre las utopías y estos emplazamientos absolutamente otros, estas heterotopías, habría sin duda una suerte de experiencia mixta, medianera, que sería el espejo. El espejo es una utopía, porque es un lugar sin lugar. En el espejo, me veo donde no estoy, en un espacio irreal que se abre virtualmente detrás de la superficie, estoy allá, allá donde no estoy, especie de sombra que me devuelve mi propia visibilidad, que me permite mirarme allá donde estoy ausente: utopía del espejo. Pero es igualmente una heterotopía, en la medida en que el espejo existe realmente y tiene, sobre el lugar que ocupo, una especie de efecto de retorno; a partir del espejo me descubro ausente en el lugar en que estoy, puesto que me veo allá. A partir de esta mirada que de alguna manera recae sobre mí, del fondo de este espacio virtual que está del otro lado del vidrio, vuelvo sobre mí y empiezo a poner mis ojos sobre mí mismo y a reconstituirme allí donde estoy; el espejo funciona como una heterotopía en el sentido de que convierte este lugar que ocupo, en el momento en que me miro en el vidrio, en absolutamente real, enlazado con todo el espacio que lo rodea, y a la vez en absolutamente irreal, ya que está obligado, para ser percibido, a pasar por este punto virtual que está allá [...] la heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real múltiples espacios, múltiples emplazamientos que son en sí mismos incompatibles. Es así que el teatro hace suceder sobre el rectángulo del escenario toda una serie de lugares que son extraños los unos a los otros. [...] Finalmente, la última nota de las heterotopías es que son, respecto del espacio restante, una función. Ésta se despliega entre dos polos extremos. O bien tienen por rol crear un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio todavía todo el espacio real, todos los emplazamientos en el interior de los cuales la vida humana está compartimentada (tal vez sea éste el rol que durante mucho tiempo jugarán las casas de tolerancia, rol del que se hallan ahora privadas); o bien, por el contrario, crean otro espacio, otro espacio real, tan perfecto, tan meticuloso, tan bien ordenado, como el

nuestro es desordenado, mal administrado y embrollado. Ésta sería una heterotopía no ya de ilusión, sino de compensación.[22]

Para Farabet, que rescata el concepto de "heterotopía" de Focault, el espacio del éter sería algo así como un "no lugar", donde la radio interfiere creando paisajes sonoros que son y no son.[23] Sin embargo, el espacio heterotópico no es un espacio de ninguna parte, sino otro espacio un *insert* en el "verdadero", el del cotidiano. Podríamos definirlo como un lugar de historias verdaderas para convertirlas en ficción y un lugar de ficción para hacerlo verdadero. Un lugar en el borde.

La comunicación radiofónica genera una paradoja. Por un lado la radio acompaña el pulso cotidiano de la vida de los hombres y mujeres, de sus oyentes. Por otro lado modifica el tiempo real construyendo estos espacios heterotópicos, donde en diez minutos puede llevarnos a recorrer toda una tarde en el campo, o a la inversa, en tres minutos narra las sensaciones de cinco segundos en la toma de una decisión. Nos lleva a otra temporalidad que nos saca de la temporalidad real.

Veamos este párrafo de una novela de Sandor Marai:

> Entonces besó a la criada, en Bolzano, en la habitación de la posada El Ciervo [...] ¿será ella? Pero al mismo tiempo sabía que no era ella, que tampoco era ella y que también era ella. Porque habría sido capaz de reconocer el rostro de la muchacha entre mil mujeres, aunque sabía que su relación no sería definitiva, como nunca nada había sido definitivo,

---

22 Foucault, Michel (1984), "De los espacios otros". Conferencia dictada en el Cercle des études architecturals, el 14 de marzo de 1967, en *Architecture, Mouvement, Continuité*, Nº 5, octubre,1984, traducción de Pablo Blitstein y Tadeo Lima, pp. 46-49.

23 René Farabet es un productor de radio francés, coordinador del programa "Taller de Creación Radiofónica", de Radio Cultura de Francia.

por más fuerte que hubiese sonado la voz secreta y decidida de algunas mujeres, un mensaje oculto que simplemente decía: aquí estoy. Tengo algo en común contigo. Soy yo. El mensaje era siempre el mismo. Y él atendía siempre la llamada de aquella voz, como las bestias en el bosque. Aguzaba el oído, sus ojos relampagueaban, se erguía. Y partía en dirección de la voz, olfateando, escuchando, acechando, guiado por un instinto que no puede ser engañado. De esta manera lo llamaban las jóvenes y las guapas, las maduras y las marchitas, las harapientas y las insignificantes, las princesas, las monjas, las actrices, las modistas, las camareras, las mujeres a quienes se podía comprar con una moneda de oro, las refinadas que vivían en palacios y las que había que pagar al final con mucho oro, la viuda del panadero, la astuta hija del vendedor de caballos, M.M., la amante del embajador francés, así también lo llamaba la jovencita sucia y sarnosa que más tarde terminaría en los brazos de Luis de Borbón, el rey más católico, también la joven esposa de un capitán francés, y la del alcalde de colonia de cuarenta y tres años cumplidos a quien le faltaba un par de dientes delanteros, y la princesa de Urfé más vieja que matusalén... todas aquellas llamadas, todas aquellas voces se dirigían a él, y él siempre sentía la misma curiosidad que lo incitaba a olfatear y a husmear, el mismo temblor y la misma atención maliciosa; siempre oía la pregunta oculta: ¿será ella? Sin embargo cuando llegaba el turno de las preguntas él ya sabía que no era ella, que no era ninguna de ellas [...] estaría bien que fuera ella pensó a continuación, estaría bien poder descansar por fin...[24]

El relato sigue unos párrafos más para continuar "[...] las dos bocas se juntaron y entonces ocurrió lo siguiente"...

Marai hace esta descripción para dar cuenta de lo que está sintiendo el personaje en una fracción menor a un minuto, casi podría decirse segundos. Comienza en la página 55 y se prolonga hasta la pagina 61. ¡Siete páginas para expresar lo que puede sentir una persona en segundos! Construye una verdadera imagen de todo lo que puede cruzarse en los sentimientos del personaje en esos segundos y lo pone en palabras.

24 Marai, Sandor (2003) [1940], *La amante de Bolzano*, Salamandra, Barcelona.

En otro pasaje de la novela, el Conde de Parma habla con Giacomo, que interceptó la carta que la condesa le enviaba, en la que sólo decía "te debo ver". A lo largo de dos páginas hace un análisis de esa frase dándole espesura dramática a esas tres palabras: "te debo ver". Otra vez las temporalidades. ¿Cómo podría construirse desde el sonido esa espesura dramática que Marai le da en esos párrafos?

Francesca no ha leído las obras de Dante o de Virgilio, no sabe qué es el sujeto o el predicado y, sin embargo, ha recreado por sí misma, tan sólo con su disposición, las normas de un estilo correcto y elevado. Porque no se puede decir más, ni de una manera tan exacta, de lo que dice esta carta. ¿Quieres que la analicemos? Te debo ver. Ante todo me deja maravillado la fuerza y concisión de la frase, no contiene ni una sola palabra innecesaria. Empieza por la palabra Te, una palabra inmensa Giacomo. No sé si se le puede decir algo más importante a una persona... es una palabra plena, grandilocuente, que colma el universo personal, una palabra dolorosa que crea ambiente, que denomina a una persona y la colma de vida; la designa con una variante gramatical de Tú, la primera palabra que Dios dirigió al primer hombre, al ver que no bastaba simplemente con haberlo creado, así que lo denominó, lo nombró, dirigiéndose a él en forma de tú. ¿Comprendes la palabra? ¿La captas en su totalidad? [...] esa palabra, la primera de la carta te eleva a una categoría superior entre todos los hombres, te enaltece en todos los terrenos que eres parecido a los demás, te exalta y te ennoblece. Te, dice Francesca, mi esposa, la condesa de Parma, y cuando pone esa palabra en el papel te eleva a la categoría de noble caballero aunque seas un simple aventurero [...] la siguiente palabra es debo. No dice, quiero, deseo o quisiera. Con la segunda palabra expresa lo inalterable, lo eterno...[25]

25 Ibíd.

El texto sigue como parte de un monólogo donde el conde hace frente a lo inevitable. Tres palabras que en un texto pasarían desapercibidas, desgastadas por su uso, en el texto de Marai cobran espesura dramática por el contexto en que se las ubica: un hombre que sale al encuentro de su rival, a quien años atrás le arrebató su amada y que ahora viene a negociar lo inevitable. Esas palabras son aquí fundamentales por la poética del lenguaje o por lo que podríamos llamar esa capacidad expresiva que tienen algunos escritores.

Pensemos ahora a la inversa: esas melodías breves, quizás de un minuto o menos, que escuchamos y nos disparan un sinnúmero de imágenes y recuerdos, o nos llevan a construir sensaciones diversas o quizás sólo un suspiro quedo que expresa la desazón que sentimos.

Tenemos, entonces, tres técnicas:

La pausa disgresiva: en medio de un relato aparece el pensamiento del personaje haciendo un recorrido por su pasado.

La pausa descriptiva: el personaje detiene su mirada en un cuarto al entrar y se describe el ambiente.

La anisincronía: que se genera como una cámara lenta o como una cámara rápida, donde el tiempo se estira lentificado o se acelera como una sucesión de imágenes recordando el pasado.

La credibilidad y la verosimilitud

Lo bello es siempre raro.
Lo que no es ligeramente deforme presenta
un aspecto inservible.
Charles Baudelaire

Podemos edificar mundos reales o posibles, o espacios fantasiosos o fantásticos, recrear epopeyas, pero el texto sonoro logrará expresividad en la medida que genere sensación de credibilidad.

En esto la consistencia del relato deberá ser verosímil, que no es lo mismo que verdadero. Con verosimilitud hablamos de lo que podríamos denominar un acuerdo con el oyente, una negociación de sentido, donde acepta que lo que escucha es una ficción o fantasía pero podría haber sido verdadero o llegar a serlo. Es decir, generar una ilusión de realidad donde el oyente puede identificarse con los escenarios, el relato o los personajes, ya sea desde la realidad que vive o desde el orden del deseo. Y esto es clave en la captación de la atención de las audiencias.

Anclar en el deseo implica bucear en lo más profundo de nuestros oyentes. Pensemos un relato dramático donde desde lo real sabemos que la resolución es casi imposible, ahoga. La salida desde lo mágico no deja de ser verosímil, porque apunta al deseo, y quién no soñó alguna vez con que algo mágico cambiara el rumbo de nuestras vidas, o al menos de algún aspecto. Volveremos sobre esto en el capítulo de ficción.

El Realismo mágico. Macondo como metáfora

La aparición del concepto "realismo mágico" se ubica entre los años 1920-1930, cuando la crítica intentaba definir los trabajos de los pintores germanos de la postguerra. La temática y los elementos de las obras de estos artistas, sucesores al postexpresionismo, se caracterizaban por ser imaginarios, fantásticos e irreales. Paulatinamente, la nueva corriente se extendió a otros países de Europa: Holanda, Italia y Francia, cruzó luego el Atlántico y arribó a los Estados Unidos. Hacia los años 40, el MOMA (Museo de Arte Moderno de Nueva York) ofreció la exposición "Realistas americanos y realistas mágicos". Es en esa misma década cuando los críticos de literatura recurren al nombre de "realismo mágico" para definir el estilo narrativo de algunos autores.

> En la literatura, el Realismo Mágico es un género en el que el autor combina elementos fantásticos y fabulosos con el mundo real, creando un equilibrio entre la atmósfera mágica y la cotidianidad, quebrantando las fronteras entre lo real y lo irreal, ubicando cada uno de estos en el lugar del otro. Diferenciándose del uso tradicional de los elementos fantásticos en la literatura, presenta lo real como maravilloso y viceversa, plantea como un suceso común, tanto para el lector como para los personajes de la obra, escenas y hechos fabulosos, mientras que brinda a su vez un carácter fantástico e irreal a actos de la vida común.[26]

¿Es posible el realismo mágico en la enunciación radiofónica? Basta con escuchar algunas producciones radiales de *Radio La Voladora* de México o de *Radioactiva* del mismo país para encontrar la respuesta. Sin ir tan lejos, escuchemos en Argentina a Liliana Daunes con "Juana Pimienta o Rosa de los Vientos" y tendremos parte de la respuesta.[27]

Nos quedamos con una frase de la anterior definición "brinda un carácter fantástico e irreal a actos de la vida común". En nuestro título decimos "ese mágico mundo sonoro" además muchas veces nos referimos a la radio como "el teatro de la mente". Si, como ya hemos dicho, la radio es cotidianidad, con sus rutinas y muchas veces su tedio, pensemos en ponerle una cuota de sorpresa y magia a ese cotidiano, hagamos algo mágico de la vida común. Dice la definición más adelante: "creando un equilibrio entre una atmósfera mágica y la cotidianidad", para agregar "quebrantando las fronteras entre lo real y lo irreal". Por ejemplo, un narrador

26 Santor, Sandra, Facoltà Di Lettere e Filosofia Lingua Spanola, Universita Ca'Foscari [en línea], dirección URL: *venus.unive.it/matdid.php?utente=serragli...realismo+magico...*

27 Programa que se emite por *Radio Nacional*, de lunes a viernes de 22 a 23 h.

real que entra y sale de la ficción, o al revés. Un narrador ficcional que recorre, por ejemplo, un documental.

Solemos mencionar que en la radio debemos "construir imágenes sonoras". Las piezas sonoras están en lugar de otra cosa, de un objeto en tanto representación tienen una función simbólica, pero también presuponen, en tanto símbolos, la capacidad imaginaria, es decir, de ver en una cosa lo que no es, de verla distinta de lo que es.

Lo simbólico son abstracciones que construyen el imaginario, pero el simbolismo no puede ser neutro ni totalmente adecuado, porque no puede tomar sus signos de donde quiera ni tomar los que quiera, porque hay ante el individuo un lenguaje ya constituido. Todas las hibridaciones y cruces que hagamos parten de un acuerdo previo. Cuando se crea un nuevo lenguaje es porque hay cosas nuevas para decir. El problema es cuando queremos trabajar un lenguaje nuevo pero para decir lo mismo.

Según Castoriades (1983):

> [...] las significaciones imaginarias sociales no pueden pensarse en base a una hipotética relación de estas con un "sujeto" que sería "portador" de ellas o las tomara como objeto [...] porque son ellas las que hacen que unos "sujetos" existan en cuanto sujetos, y en cuanto sujetos tales [...] tampoco pueden pensarse las significaciones imaginarias sociales a partir de su "relación" a unos "objetos" que constituirían sus "referentes". Porque es en y a través de ellas que los objetos –y por ende la relación de referencia– se hacen posibles. El "objeto" en tanto referente, viene siempre coconstruido por la significación imaginaria social correspondiente. Los más importante: las significaciones centrales o primarias no tienen referente alguno, o, si se prefiere, son ellas mismas su propio referente.[28]

28 Castoriadis, Cornelius (1983), *La institución imaginaria de la sociedad*, Tusquets, Barcelona.

Tal vez podríamos adentrarnos en un debate sobre el concepto de realidad y "realidad construida" o cuestionarnos acerca de qué es lo real o cuáles son los límites entre la realidad mediática y la realidad de la cotidianidad, pero esas reflexiones exceden este trabajo. Por lo tanto, dejamos de lado estos posibles debates y avanzamos. Podemos construir "realidades mediáticas" y, en nuestra especificidad, sonoras, a partir de los datos, de los hechos. Construimos luego en términos enunciativos algo nuevo que da cuenta de esa realidad. Aquí es donde aparecen en escena todas las posibilidades del lenguaje sonoro, podemos insinuar un "juego" o experimentación que, a partir del sonido, tome como concepto prestado el de "realismo mágico". Esto es ir mucho más allá de lo que en radio por lo común se denomina (erróneamente) "vestir una nota" o "entrevista vestida". Estamos hablando de totalidad discursiva para producir sentidos, y no de poner de modo "lindo" o atractivo un texto. Nos referimos a producir nuevos sentidos, porque los modos de escucha y recepción cambian y porque, por otra parte, hay cambios culturales a partir de los cambios tecnológicos, sobre todo en el ámbito de las comunicaciones.

Haremos una pequeña digresión para diferenciar lo que es ficción de simulación. Dice el sociólogo alemán Jörg Becker:

> Simulación es una de esas palabras mágicas de las ciencias con las que hoy en día se intenta corresponder a la realidad tecnológica de los nuevos medios de comunicación. La simulación se diferencia de la ficción en que, aunque también evade y engaña la realidad, al fin y al cabo, crea una realidad. La simulación ajusta lo imaginario con lo real [...] la manipulación se convierte en la normalidad de la descripción del mundo. Por ello debemos conquistar una nueva relación con los términos apariencia, ficción y simulación. Ya no denomina la otra cara de la realidad, sino sus estados físicos [...] alrededor de nosotros, las omnipresentes imágenes técnicas están en vías de reestructurar de forma mágica nuestra realidad e invertirla en un escenario global de imágenes. Se trata fundamentalmente, de un acto de olvido. El hombre olvida que era él quien generaba esas imágenes para orientarse en el mundo.[29]

Pero nosotros hablamos de ficción, de construcción de otras realidades donde hay un guiño en el que todos sabemos que es una construcción, y por un instante entramos en otros mundos y otras realidades, a los que elegimos entrar y elegimos cuándo salir. No se nos impone como la simulación mediática, en la cual el entramado de discursos nos introduce en una red en la que quedamos atrapados y no controlamos. ¿Qué es, si no, un panorama de noticias que manipula la información, el dato de la realidad cotidiana, y lo presenta en pantalla editado y seleccionado en su producción de sentido? No es ficción, no es la "realidad": es la simulación que plantea Becker. Recomiendo leer "Del sentimiento de lo fantástico", de Julio Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos*, del que transcribo unos párrafos:

> Cuando lo fantástico me visita (a veces soy yo el visitante y mis cuentos han ido naciendo de esa buena educación recíproca a lo largo de veinte años) me acuerdo siempre del admirable pasaje de Víctor Hugo: "Nadie ignora lo que es el punto vélico de un navío; lugar de convergencia, punto de intersección misterioso hasta para el constructor del barco, en el que se suman las fuerzas dispersas en todo el velamen desplegado". Estoy convencido de que esta mañana Teodoro miraba un punto vélico del aire. No es difícil irlos encontrando y hasta provocando, pero una condición es necesaria: hacerse una idea muy especial de las heterogeneidades admisibles en la convergencia, no tener miedo del encuentro fortuito (que no lo será) de un paraguas con una máquina de coser. Lo fantástico fuer-

29 Becker, Jörg (1994), "El pensamiento posmoderno. Su comportamiento en la teoría de la información", Revista *Telos*, junio-agosto [en línea], dirección URL: http://sociedadinformacion.fundacion.telefonica.com/telos/anteriores/num_038/index_038.html?opi_perspectivas2.html.

za una costra aparencial, y por eso recuerda el punto vélico; hay algo que arrima el hombro para sacarnos de quicio. Siempre he sabido que las grandes sorpresas nos esperan allí donde hayamos aprendido por fin a no sorprendernos de nada, entendiendo por esto no escandalizarnos frente a las rupturas del orden.[30]

| | | | | | | | | | | | | | | | | | |

Los avances tecnológicos producidos en las últimas décadas impactaron no sólo en los modos de producción, sino también en las maneras de relacionarnos. Los cambios en las tecnologías comunicacionales generaron una dinámica dentro de la sociedad que ha modificado las formas de participación, de encuentro y de aprendizaje. Es decir, en nuestra cultura y en los modos que ésta se constituye y manifiesta.

Por esto en la era de la edición digital de sonido, producimos y creamos desde otra perspectiva. La posibilidad de edición digital modifica nuestro modo de crear. Ya no creamos con lógica analógica. En efecto, no hay sólo un cambio técnico sino cambios en la percepción y en los modos de crear. Por esto a veces resulta complejo explicar nuevos modos de enunciar en radio o nuevos modos de trabajar y experimentar con el sonido.

Pero tenemos que considerar a la edición digital como un soporte de escritura sonora. De modo que el trabajo con planos sonoros, fundidos, cortes, debería ser pensado como un modo de escritura sobre ese nuevo soporte. Si logramos comprender esta lógica, todo el modo de producir, pensar y crear una producción sonora se modifica. La edición digital abrió un horizonte de trabajo fascinante, pero no reemplaza la creatividad y la imaginación. En definitiva, la base de todo sigue estando en el ser humano y su capacidad creativa, porque como dice Humberto Eco: "Solemos decir que los inventos y descubrimientos que cambiaron nuestras

---

30 Cortázar, Julio, *op. cit.*, supra, nota 8.

vidas dependen de maquinas complejas. La verdad sin embargo, es que seguimos aquí gracias a los porotos".

La gramática del sonido

Apuntamos más que a un oyente, a un interlocutor que resemantiza y completa sentido. De ahí la importancia de la actitud provocativa. Se trata de provocar el diálogo, la imaginación, la discusión, la fantasía...

Ahora vamos a hablar de los textos sonoros en su diseño en tanto texto. Cuando trabajamos con la sonoridad, la oralidad, debemos usar un tipo de puntuación —distinta a la que se utiliza en la escritura— basada en la pronunciación, el acento, el énfasis, las pausas, los silencios, la música, los efectos. Esto significa que el sonido mismo crea sus propias reglas gramaticales, apunta a una gramática del sonido.

El sonido, la oralidad, es lo que da movimiento y mayor verosimilitud al relato escrito. No es el texto en sí sino el relato que resuena en nuestra cabeza lo que lo vivifica. Pensemos en un texto ambientado y narrado desde la oralidad, su capacidad de seducir, de atraparnos. Un texto escrito nos atrapa cuando tiene sonoridad, cuando podemos imaginarnos a ese personaje hablando en nuestra cabeza.

La iconicidad del sonido

La capacidad icónica de un sonido depende del grado de semejanza entre el objeto representado y el sonido. La mayor o menor correspondencia modifica la capacidad de resemantización del oyente. A veces podemos buscar la ambigüedad y bajamos en nivel de iconicidad jugando con sus niveles, ya sea suavizándolo o exacerbándolo. Por ejemplo, si estoy trabajando una parodia, en vez de poner sonido de balas, lo sustituyo por una voz diciendo

bang bang, o dando golpes o los gritos como en la serie *Batman* de los 60.

Hay algunos aspectos a tener en cuenta en el trabajo con los sonidos:

- *Abstracción:* no es lo mismo el sonido de una puerta que el del espacio o el de las alas de un ángel.
- *Referencialidad:* hay sonidos referenciables según la cultura el grupo etario o social.
- *Manipulación:* el trabajo con los editores de sonido permite modificaciones que no remiten a nada en particular pero pueden generar climas.
- *Múltiples fuentes sonoras:* como ya hemos dicho, los planos modifican la quietud, trastocándola por el dinamismo.

Pensemos en una descripción. Puede construirse en tres niveles diferentes:

- *Estática:* lo que veo al detalle, ya sea con palabras o sonidos, como si se tratara de un recorte espacial con el *zoom* de una cámara.
- *Dinámica:* a la misma postal le agrego dinamismo describiendo o focalizando una situación de ese recorte, por ejemplo, con un segundo plano del escenario pongo en un primer plano de ese paisaje a una pareja que está discutiendo. Y puedo salir de la discusión del primer plano con el ruido de una neumática que taladra el pavimento y va tapando la discusión, lo cual además refuerza el clima de violencia o de alteración. Otro ejemplo puede ser si voy a hablar sobre el origen del tango prostibulario, lo sitúo en un segundo plano de burdel, llevo al primer plano a dos guapos peleando por una mujer, sumo a la pelea el ruido de los cuchillos rozándose y fundo con la música de un tango que armonice con el sonido de los cuchillos. Otro ejemplo es fundir la queja de una mujer con el lamento flamenco de los gitanos.

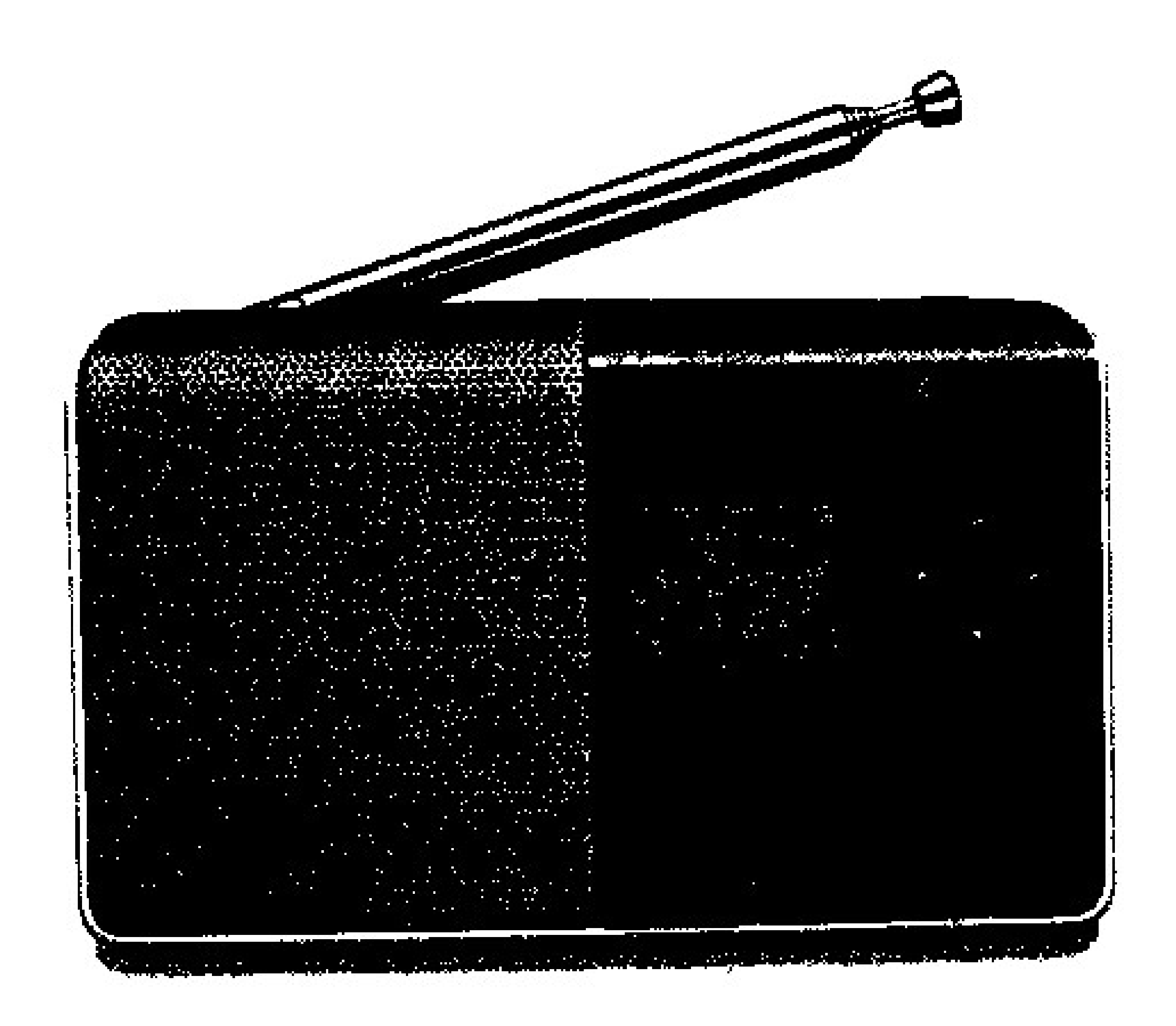


Como hemos visto, tanto el sonido como la música y las palabras se pueden trabajar por complemento o refuerzo, o por oposición, acentuando la diferencia. En el caso de la plaza con la pareja, por ejemplo, podríamos fundir la discusión con la risa de chicos jugando y llevar así a otro clima.

Este último efecto o rasgo, el de oposición, podemos definirlo como paradoja. La paradoja es un recurso expresivo que busca captar la atención del oyente, sacándolo de la linealidad o de lo previsible, es decir, rompe con lo esperable. La paradoja pone en crisis las certezas, por eso es un recurso interesante de trabajar.



CAPÍTULO CUATRO



Escenario y clima sonoro

¡Dios mío, qué guapa estabas esta tarde cuando hablamos por teléfono!

GROUCHO MARX

Vamos a construir una escena de una novela radial. Imaginemos un pasaje de un policial negro. Es muy interesante para trabajar el recurso sonoro como constructor de escenario y clima. Recordemos algunos films del género: *El halcón maltés* (1941) de John Huston, *Laura* (1944) de Otto Preminger, *Gilda* (1946) de Charles Vidor, *El cartero siempre llama dos veces* (1946) de Tay Garnett, *La dama de Shangai* (1947) de Orson Welles, *La jungla de asfalto* (1950) de John Houston, *Cara de ángel* (1953) de Otto Preminger, *Chinatown* (1974) de Roman Polanski, *Taxi driver* (1976) de Martin Scorsese, o *El demonio vestido de azul* (1995), de Carl Franklin.

Hay un juego de tres aspectos en la construcción de una narración sonora:

1- Clima sonoro

2- Escenario sonoro

3- Texto

Pensemos en una película a la que le quitamos el sonido: tenemos un escenario, las imágenes nos muestran una secuencia donde, incluso, se puede obviar del texto. La falta de sonido anula el clima. Podríamos estar viendo un policial o una comedia. Hace muchos años había un grupo de humoristas uruguayos en la TV

argentina que realizaba un programa denominado *Hupumorpo*. En uno de los sketchs pasaban cintas de films clásicos muy viejos, en blanco y negro, donde sustituían el sonido original con música y traducción, jugando con lo paródico de las escenas en cuestión. Era el sonido propuesto el que guiaba la producción de sentido y no la imagen.[31]

Centrémonos ahora sólo en el sonido de esa película a la que le habíamos anulado el volumen, la música nos prepara para una situación de terror o de suspenso, pero al faltar el escenario (la imagen) también podríamos pensar que se trata de una parodia de cine de terror.

Leemos una novela, es un policial de Raymond Chandler; mientras vamos leyendo, nos vamos imaginando el lugar, los personajes, lo que puede llegar a suceder. Tenemos el texto y nuestra imaginación construye lo demás, al punto que si es medianoche y sentimos crujir la puerta es muy probable que nos sugestionemos por lo que disparó el texto en nuestra imaginación.

Quisiera detenerme en el clima sonoro antes de avanzar. El clima tiene dos aspectos, cumple una doble función. Por un lado, construir la atmósfera en que se desarrolla la escena para lograr dar espesura dramática y así direccionar el texto hacia el género determinado (suspenso, comedia, terror). Pero hay otro aspecto, que es tanto o más importante aún en relación a las audiencias, y es el clima que quiero generar en la audiencia, las sensaciones, el recorrido emocional al que la quiero llevar, qué es lo que quiero producir en el campo de las audiencias. Supongamos una ficción donde se va armando una trama en torno a un personaje, ansioso patológico, que empieza a ver situaciones que no suceden. El clima de la trama es de suspenso por las situaciones que se imagina el personaje, que se plasman en un texto sobre engaños. Por otro

31 Tuvo su origen en Telecataplúm, y fue difundido por *Canal 12*, de Montevideo, donde se mantuvo por 25 años. Su éxito hizo que fuera vendido a la televisión argentina, donde se emitió por cinco años, primero en *Canal 13* y luego en *Canal 11*.

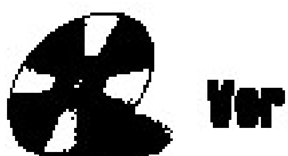
lado, está el clima que genera un personaje ansioso al borde de la paranoia. Tengo que conjugar esos dos climas para que la trama no se torne obvia y el oyente se centre en que es un personaje que ve cosas que no suceden en la realidad. Tengo que trabajar la ambigüedad, sembrar duda.

Pensemos otro caso, por ejemplo, una persecución en un cómic radial. Hay un clima sostenido, un ritmo, que es el que genera la sensación de alguien que va escapando y es perseguido. A esto debo conjugarle un clima variable que me de los matices de esa persecución.

Todo esto varía si estamos trabajando con un texto propio o diseñado especialmente para el formato radial, o si se trata de un texto de autor, un clásico, donde la impronta del escritor es muy fuerte y también lo es la poética del texto. Desarrollaremos este tema más adelante.

Ahora bien, ¿cómo juegan estos tres aspectos antes mencionados en la producción de una radionovela, un radio cómic o un radioteatro?

Volvamos al policial, trabajemos el desenlace de una radionovela (novela entendida como género narrativo).


Ver Audio CD Corte 4

El "escenario sonoro" es la escenografía donde se desarrollará una historia (el texto) que será reforzada o completada en su sentido, con el clima sonoro.

Avance de la historia. Cambio de clima: pasaje del interior al exterior para mostrar las dos situaciones y los dos climas. Pasaje del exterior al interior y resolución de la escena.

Escena 1:

Silencio: 4 segundos

Pasos que se acercan (plano móvil), cansinos, como los de una persona mayor agobiada, casi arrastrados. 5 segundos

Comienza el texto en seco: "La mansión lo comprendía todo, como una enorme tumba de piedra tallada donde se desmoronan los restos de varias generaciones y se deshacen las vestimentas de seda gris" (con *fade* entra *vissi d'arte*, aria de *Tosca* de Puccini, interpretada por Kiri Te Kanawua, y se mantiene en segundo plano) sigue el texto "[...] y paño negro de las mujeres y hombres de antaño. Comprendía también el silencio, como si este fuera un preso fervoroso y creyente" (fade en el texto que va desapareciendo y el aria de Puccini pasa a primer plano con un fade). Pasaje a escena 2

Escena 2:

El aria de Puccini se va desplazando a segundo y tercer plano hasta desaparecer. Nuevo escenario, afuera de la mansión. Ruidos nocturnos en segundo plano, pasos que avanzan como pisando malezas. Algún ladrido de perro en tercer o cuarto plano. Música de suspenso. Va apareciendo hasta quedar en un segundo plano. Voces confusas y efecto de radio o Motorola. La música va desapareciendo, queda sonido nocturno y el aria de Puccini de un tercer plano comienza a pasar hasta llegar a un primer plano dando el pasaje a la tercera escena.

Escena 3:

El aria de Puccini se desplaza a un segundo plano y va apareciendo de un tercer a primer plano el texto como continuidad hasta que se escucha con nitidez... "[...] el general miraba el retrato de su gramadre. Conocía todos los rasgos de aquel rostro delgado. Aquellos ojos contemplaban el pasar del tiempo con una expresión de desprecio soñolienta y triste, con la mirada de las mujeres de antaño". Las últimas palabras van desapareciendo en un pasaje a tercer plano mientras avanza hacia un primer plano nuevamente Puccini en el momento de mayor dramatismo del aria. Pasaje a escena siguiente.

Escena 4:

El aria está en su momento más dramático. Comienza a pasar a un segundo plano y el latido de un corazón va emergiendo de un tercer a primer plano. Pasos corriendo que entran a la casa, voces confusas, máximo clima de dramatismo con texto que aparece en primer plano: "Llegaron empuñando sus armas, pero al ver que no se movía se detuvieron a pocos pasos...". Comienza a distenderse el clima, el aria va desapareciendo y sólo queda el latido del corazón. Sigue el texto que había sido "pisado" en parte. "Lo observaron desconcertados. Luego uno de los inspectores se quitó el impermeable y le cubrió el cuerpo desnudo y tembloroso. Lo rodearon en silencio y lo acompañaron hasta la lancha sin decir palabra; incluso se olvidaron de esposarlo, tan perplejos estaban". Se detiene el sonido del latido del corazón y hay tres segundos de silencio. Efecto de viento que genera desolación, viento de desierto de fondo mientras retoma el texto final: "Más tarde muchos asegurarían haberlo visto, a través de la ventanilla del automóvil, con aquella sonrisa irónica y cruel aún dibujada en su rostro". Queda el sonido del viento soplando unos segundos, y sobre esa base van los títulos.

El alemán Rudolf Arnheim (1980), autor de un clásico llamado *Estética Radiofónica*, señala en esa obra que los procesos mentales se apoyan mucho en el efectivo funcionamiento de nuestras modalidades sensoriales y en el rol de los sistemas simbólicos no lingüísticos, y que el arte sonoro tiene sus propias reglas.

En otros apartados decíamos que debemos tender a una gramática del sonido o de la sonoridad. Al realizar una producción sonora, en tanto proceso significante, más que las reglas de la gramática textual, debemos pensar en otro tipo de reglas. Si bien permanece la lógica de la narrativa, las puntuaciones se modifican cuando hablamos de producciones de sentido sonoras. Es decir, producimos y llevamos adelante una producción significante pero con otras lógicas de diseño.

No podía contar todos los silbidos de pájaros o zumbidos de insectos, pero me hallaba convencido de que estaba escuchando cada sonido individual en el momento en que se producía. Juntos creaban un orden de lo más extraordinario. No puedo llamarlo otra cosa que "orden". Era un orden de sonidos que tenían un diseño; es decir, cada sonido ocurría en secuencia. Entonces oí un peculiar lamento prolongado. Me hizo temblar. Todos los otros ruidos cesaron en un instante, y hubo completo silencio mientras la reverberación del gemido alcanzaba los límites extremos del valle; después recomenzaron los ruidos. De inmediato capté su diseño. Tras escuchar con atención un momento, creí entender la recomendación que Don Juan me hizo de buscar agujeros entre los sonidos. ¡El diseño de los ruidos contenía un espacio entre un sonido y otro! Por ejemplo, los cantos de ciertos pájaros tenían sus tiempos y sus pausas, y de igual manera todos los demás sonidos que yo percibía. El crujir de las hojas era la goma que los unificaba en un zumbido homogéneo. El hecho era que el tiempo de cada sonido formaba una unidad en la pauta sonora general. Así, los espacios o pausas entre sonidos eran, si uno se fijaba, hoyos en una estructura.[32]

Qué mejor explicación de la construcción sonora que este relato.

Dice Murray Schaffer (2011): "Tampoco es posible unir sonidos sin que cambien su carácter. La paradoja de Zeno: 'Si una medida de granos derramado sobre el piso produce un sonido, cada grano y cada parte de cada grano deben producir también un sonido, lo cual, en realidad, no es cierto'".

32 Arnheim, Rudolf (1980), *Estética Radiofónica*, Gustavo Gili, Barcelona.

Sonidos en situación

Un sonido en situación produce sentido a partir de una gramática propia. El encadenamiento sonoro de textos, melodías, sonidos naturales o construidos, con sus planos sonoros y sus texturas nos saca de la lógica escritural y racional para situarnos en otro plano, el del entendimiento, que tiene que ver con la percepción, donde elementos inconscientes nos hacen realizar determinadas asociaciones que construyen un todo sonoro. Pensemos en las historias sonoras, donde con ausencia de la palabra construimos un relato o un clima determinado que nos remite a una situación concreta. En esto entran en juego construcciones simbólicas del orden de lo colectivo y del orden de lo individual que ancla en cada historia personal. Por eso no puede haber dos percepciones idénticas, pero sí percepciones identitarias, es decir, que se elaboran desde una identidad común o una historia colectiva común. Desde lo visual, en Argentina, treinta años atrás, un automóvil marca *Ford*, modelo *Falcon*, color verde, tenía una identificación común que excedía las historias individuales. Hoy, un *Falcon* verde para las generaciones más jóvenes no significa más que un auto viejo. Llevado al plano del sonido, un disco que se escucha con refrito, para quienes conocieron el disco de pasta provoca nostalgia. Para alguien muy joven es sólo un mal sonido.

¿Las producciones de *Radio Bangkok,* que fueron fundantes de un modo distinto de hacer radio... pueden producir hoy el mismo efecto que hace quince años? Definitivamente no, incluso para quienes las oíamos en esa época. Los ritmos de producción actuales y las posibilidades de edición digital, de fragmentación al segundo, construyen otros discursos sonoros y por ende, otras lógicas de escucha. Una producción de *Radio Bangkok* como La *Brigada Entel*, hoy sería larga y terminaría generando la pérdida de atención en quien la escucha. Entonces, los elementos o aspectos que debemos tener presentes al momento de pensar en

sonido, sus ritmos, sus temporalidades son, entre otros:

1- Momento histórico
2- Prácticas culturales
3- Estéticas
4- Territorialidad
5- Universos simbólicos
6- Clima de época
7- Temporalidades

Escribámosle al oído

Hemos venido desarrollando una perspectiva de trabajo desde la que tuvimos que poner entre paréntesis, al menos, algunos de los modos clásicos de producir o trabajar la perspectiva estética en la enunciación radiofónica.

Decíamos que en cualquier producto radial o sonoro, tenemos tres dimensiones:

La del orden de lo retórico, que permite que se genere el proceso comunicacional, y tiene que ver con lo reconocible por la audiencia.

La del orden de lo temático, que está vinculada a los climas de época; es decir, los temas los pone la cultura, la época, nosotros ponemos el enfoque.

Por último, está *lo enunciativo* y ahí está claramente la impronta nuestra en el producto.

Cuando hablamos de "escribir para el oído", lo estamos pensando desde un nuevo modo de producir, recepcionar y editar.

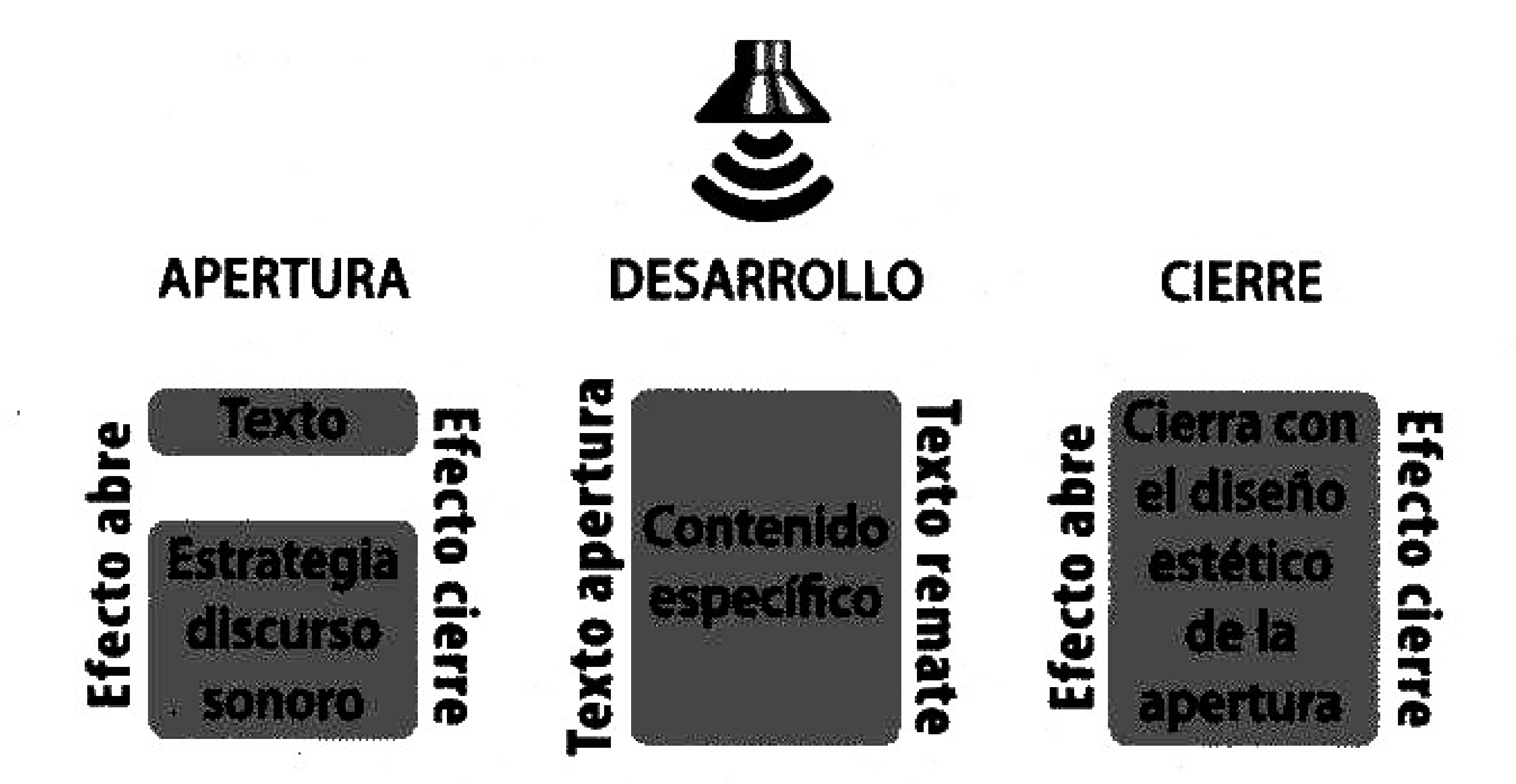
Las piezas sonoras, tal como las entendemos desde nuestra perspectiva, tienen una estructura no lineal, por lo tanto el guionado no sigue el modo tradicional de edición.

A continuación vamos a presentar una estructura de guión de una microproducción, que también puede ser la de un *spot* o de cualquier producto que está pensado como secuencia. Es decir,

tiene una identidad, y se van modificando los contenidos o tópicos. Pensemos por ejemplo un ciclo de micros sobre migraciones.



El guión sería el siguiente:



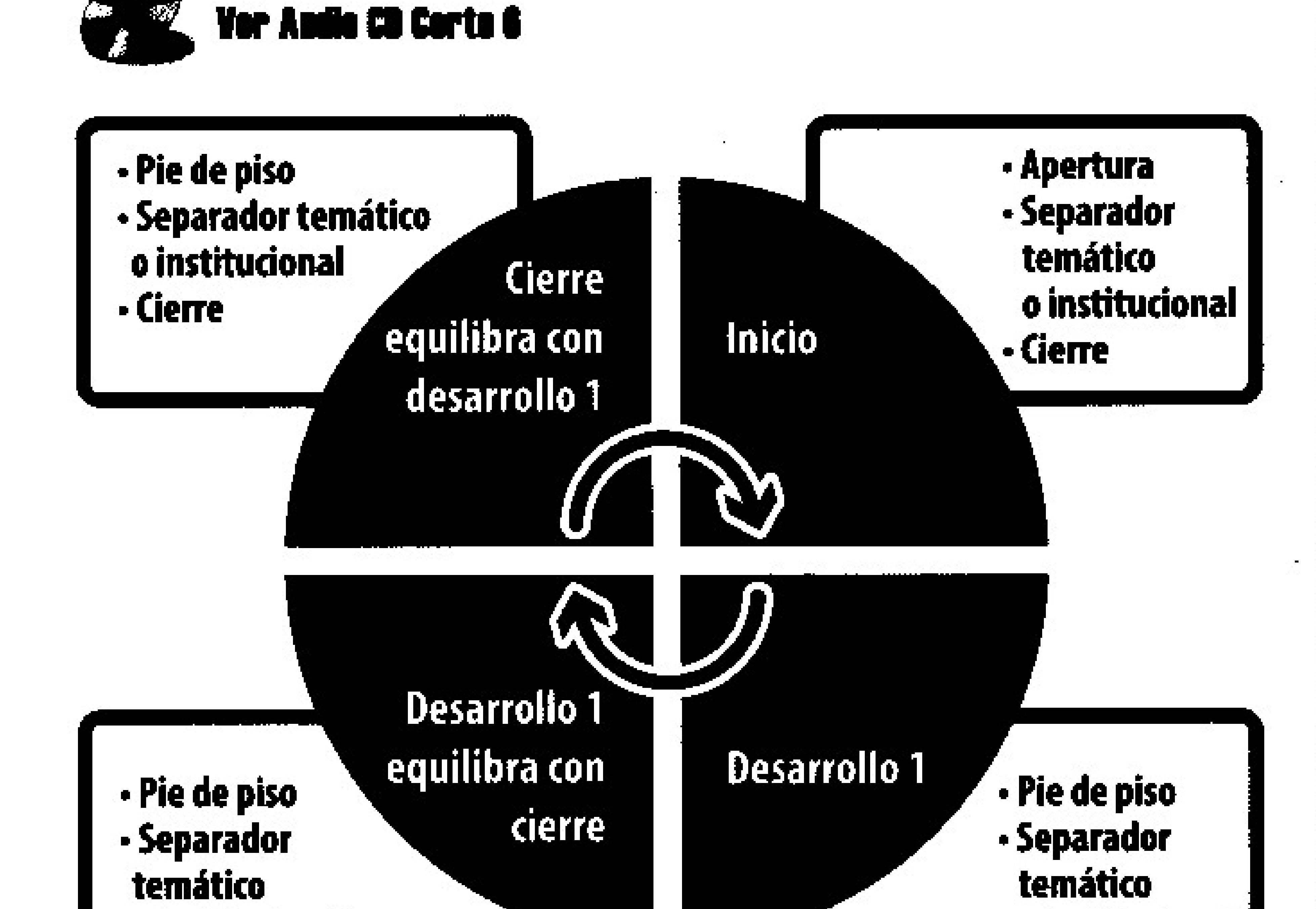
Apertura: el efecto abre y el efecto cierre se refieren a los efectos de sonido de un segundo que tienen un *fade out* y un *fade in*. La presentación, por lo general, tiene un texto, una cámara sonora que puede estar construida con la técnica *collage* o a través de variaciones musicales sobre un sostenido. Finalmente, tenemos los planos en que se trabajarán los sonidos que son los que le dan cuerpo y espesura a la totalidad sonora.

Desarrollo: previo al desarrollo hay un texto que presenta el tema específico que se trata en esa producción, lo que permite que no se pase de forma abrupta al desarrollo. Con el texto de cierre termina el desarrollo temático.

Cierre: se elabora con el mismo desarrollo estético que la apertura, pero debe ser muy breve.

Vamos a ver ahora otro modelo de diseño para aplicar a la identidad sonora, por ejemplo, de un programa de radio de una hora; es decir, todo el armado de la dimensión enunciativa estética.

Ver Audio CD Corte 6



Tomamos este diseño base, desde la dimensión retórica en una producción radiofónica, donde nos atenemos a determinadas formas o prácticas de producción, ancladas en lógicas de escucha. Nos referimos a la capacidad de atención, la saturación en la escucha, el armado por bloques, la idea de totalidad y parcialidades con sus propias resoluciones, el recurso: decir, repetir, redundar, etcétera.

Sin embargo, manteniendo este esqueleto, podemos trabajar la ruptura de los formatos o el transgénero. El esquema es sólo un recurso ordenador. Los ejemplos sonoros dan cuenta de dos

posibilidades: una que juega con la ficción, donde tenemos relato y metarelato: la narración ficcional que articula con lo documental (la entrevista) y construyen un tercer relato integrado que es el programa en sí. La otra es la identidad sonora, donde los separadores institucionales, la apertura, el cierre, los separadores temáticos y los pie de piso arman un relato integrado en sí y dan marco al relato periodístico que son las secciones, entrevistas, etcétera.

Cámara sonora. Motor y descripción sonora

Los momentos emocionales de un texto

Supongamos que tengo que construir la cámara sonora para una ficción, o un documental, o como base para una producción especial en un contexto determinado: un barrio de la ciudad, un pueblo del interior del país o una plaza determinada (pensemos Plaza de Mayo en Buenos Aires) donde ocurrió un episodio histórico. Primero, tomando la idea de sinestesia, trato de percibir cómo suena ese espacio a través de sus colores, sus olores, qué textura tiene, sus personajes. Por otro lado, busco el grado o perfil de iconicidad, al que remite (Plaza de Mayo en Buenos Aires, o el Machu Pichu en Perú). Esto nos da una base para la sonoridad. En cuanto al ritmo o al tono, veamos cómo late y cómo respira ese lugar. No late del mismo modo una plaza céntrica que una plaza de un pueblo o de un barrio A su vez, la respiración de un paisaje rural no es la misma que la de una zona fabril. Todos estos aspectos nos dan las pistas para percibir como "suena" determinado lugar.

88 90 92 94 96 98 100 102 104 106

En la educación musical se hace referencia generalmente al paisaje sonoro para explicar cómo éste influye sobre la producción musical, o sea cómo la música no es algo que está fuera de la realidad cotidiana, sino que recibe necesariamente estímulos de ella, tanto en las sonoridades

como en las formas. Es común el ejemplo de cómo el ambiente acústico de las ciudades, la ritmicidad de la cadena de montaje, el muro de sonido de una calle muy transitada, constituyen elementos que están en la base del desarrollo del jazz y del rock.[33]

Sobre esta base construimos la cámara sonora, que es ese todo que da identidad a una pieza. A partir de allí introduciremos lo que denominamos "variables", que son los elementos sonoros que nos permitirán jugar con el matiz y los tonos, en función del clima emocional, que puede ser un estado de melancolía, euforia, o tristeza; del género, si vamos a trabajar una comedia, una tragedia, un texto de suspenso o una parodia. A partir de esa definición y sobre la base construida podemos producir sentidos diversos.

Vamos a tomar un fragmento de un texto de Paul Auster.



Ver Audio CD Corte 7

Si voy a construir la cámara sonora de un texto, primero tengo que comprender el texto en su estructura. Un relato es algo vivo, respira, nos lleva a escenarios, climas y estados emocionales diversos. Por lo tanto, debemos, desde lo sonoro, dar cuenta de esos estados, de ese pulso, es decir, de cómo respira el texto.

¿Por qué me empeño en esto? ¿Por qué insisto en transitar por estos pretéritos y agotados caminos, a que vienen esas ganas de hurgar en viejas heridas para sangrar otra vez? Sería imposible exagerar el desprecio que a veces siento por mí mismo. Debería estar leyendo el manuscrito de Miriam, pero aquí estoy, mirando una grieta en la pared y sacando a relucir vestigios del pasado, cacharros rotos que jamás podrán arreglarse. Que

33 Michi, Francesco (2001), *Arquitecturas sonoras y diseño acústico* [en línea], dirección URL: http://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/michi.html.

me den mi historia. Eso es lo único que quiero ahora: mi pequeña historia, para alejar los fantasmas. Antes de apagar la lámpara, echo un vistazo al azar a otra página del manuscrito y me encuentro con lo siguiente: los dos últimos párrafos de los recuerdos de Rose sobre su padre, escritos en 1896, con la descripción de la última vez que lo vio... Me parecía algo terrible que alguien tan especialmente enérgico, sensible y lúcido como mi padre se volviera cada vez más débil y achacoso, hasta cobrar al fin el aspecto pálido y apagado de un fantasma. Sin embargo, con su paso titubeante y apariencia de espectro, desprendía la misma dignidad que en su época de mayor arrogancia, y haciendo gala de un castrense dominio de sí mismo, iba aun más erguido que antes. No dejaba de acudir con su mejor chaqueta negra a la mesa, donde el carácter extremadamente insípido de la cena no influía para nada en la solemnidad de la ocasión. En la misma medida que odiaba la cobardía, aborrecía el fracaso, la sumisión y el desorden, el incumplimiento de las normas y el debilitamiento de la disciplina. Soy incapaz de expresar lo animoso que me parecía. La última vez que lo vi, salía de casa para emprender un largo viaje beneficioso para su salud que inesperadamente lo condujo al otro mundo. Mi madre iba a acompañarlo a la estación; mi madre, que en el momento en que dijeron que había muerto se tambaleó y empezó a gemir, pese a estar tan lejos de él, diciéndonos que sentía como si le minaran las fuerzas, apenas pude apartar los ojos de su encogida y doliente figura en aquel día de despedida. Mi padre desde luego sabía, y ella vagamente sospechaba, que ya no iba a volver.

Como un muñeco de nieve hecho a la imagen de un hombre inflexible, pero viejo, muy anciano, permaneció un momento inmóvil, mirándome. Mi madre sollozaba mientras caminaba a su lado hacia el carruaje. Desde entonces, lo hemos echado en falta a la luz del día, en plena tormenta, al ponerse el sol.[34]

34 Auster, Paul (2008), *Un hombre en la oscuridad*, Anagrama, Barcelona.

Vamos primero a identificar los momentos emocionales del texto, es decir, los pasajes de un estado a otro. Para esto hay que tener en cuenta que la puntuación y la lógica de la gramática del texto escrito, no son necesariamente con las que nos guiamos al producir un texto sonoro. Vamos a trabajar con la poética del lenguaje y con las imágenes emocionales.

1. *¿Por qué me empeño en esto? ¿Por qué insisto en transitar por estos pretéritos y agotados caminos, a qué vienen esas ganas de hurgar en viejas heridas para sangrar otra vez? Sería imposible exagerar el desprecio que a veces siento por mí mismo.*

Optamos por iniciar con silencio. El silencio como recurso es muy poco usado y tiene una capacidad expresiva muy fuerte para resaltar textos cortos. Este tramo es contundente y claro en su enunciación por eso apostamos a la poética textual y a la impronta del enunciador.

2. *Debería estar leyendo el manuscrito de Miriam, pero aquí estoy, mirando una grieta en la pared y sacando a relucir vestigios del pasado, cacharros rotos que jamás podrán arreglarse. Que me den mi historia. Eso es lo único que quiero ahora: mi pequeña historia, para alejar los fantasmas.*

Inciamos con una melodía de Tom Waits. Si bien en general se desaconseja usar melodías cantadas, en este caso la impronta de la voz de Waits agrega a la producción de sentido. La letra al ir en otro idioma no funciona como ruido, y suma, teniendo en cuenta que Auster es un autor norteamericano, que narra historias y personajes muy urbanos, en una misma línea que Waits. Funde con David Sylvan que cambia el tono pero sostiene el clima.

3. *Antes de apagar la lámpara, echo un vistazo al azar a otra página del manuscrito y me encuentro con lo siguiente: los dos últimos párrafos de los recuerdos de Rose sobre su padre, escritos en 1896, con la descripción de la última vez que lo vio...*

Cierra Sylvan y funde para el próximo tramo con *Vocalise* de Rachmaninoff generando un clima de transición a un cierre que levanta para cerrar el sentido sonoro de la cámara construida.

4. *Me parecía algo terrible que alguien tan especialmente enérgico, sensible y lúcido como mi padre se volviera cada vez más débil y achacoso, hasta cobrar al fin el aspecto pálido y apagado de un fantasma. Sin embargo, con su paso titubeante y apariencia de espectro, desprendía la misma dignidad que en su época de mayor arrogancia, y haciendo gala de un castrense dominio de sí mismo, iba aun más erguido que antes. No dejaba de acudir con su mejor chaqueta negra a la mesa, donde el carácter extremadamente insípido de la cena no influía para nada en la solemnidad de la ocasión. En la misma medida que odiaba la cobardía, aborrecía el fracaso, la sumisión y el desorden, el incumplimiento de las normas y el debilitamiento de la disciplina. Soy incapaz de expresar lo animoso que me parecía.*

Comienza el cierre del texto, para lo cual hacemos un cambio de ritmo, escenario temporal y clima. Nos centramos en el hombre viejo. Lo pensamos desde sus características enunciadas y elegimos *Somewhere over the raimbow* de un clásico como es *El Mago de Hoz*; elegimos la versión original por Judy Garland para situarnos desde lo temporal en la juventud de ese hombre que seguramente vio y se emocionó con la película. A su vez, la melodía acompaña el clima de nostalgia en cuanto al tono.

5. *La última vez que lo vi, salía de casa para emprender un largo viaje beneficioso para su salud que inesperadamente lo condujo al otro mundo. Mi madre iba a acompañarlo a la estación; mi madre, que en el momento en que dijeron que había muerto se tambaleó y empezó a gemir, pese a estar tan lejos de él, diciéndonos que sentía como si le minaran las fuerzas; apenas pude apartar los ojos de su encogida y doliente figura en aquel día de despedida. Mi padre desde luego sabía, y ella vagamente sospechaba, que ya no iba a volver.*

Acá hacemos un cambio en la temporalidad pero sostenemos el clima y la sensación de nostalgia y la impronta del hombre viejo,

por eso elegimos una reversión de *Over the Raimbow* que mantiene el clima pero lo traslada a la actualidad por ser una interpretación contemporánea al momento del narrador, que ya no evoca sino que habla desde su presente.

6. *Como un muñeco de nieve hecho a la imagen de un hombre inflexible, pero viejo, muy anciano, permaneció un momento inmóvil, mirándome. Mi madre sollozaba mientras caminaba a su lado hacia el carruaje. Desde entonces, lo hemos echado en falta a la luz del día, en plena tormenta, al ponerse el sol.*

Sobre los recursos

El off: se lo suele usar para reemplazar una imagen sonora de difícil realización, para reducir un texto, o para conectar situaciones. Pero tendríamos que repensar el uso de off como un recurso más de la escritura sonora, como elemento para producir sentido y no como reemplazo de algo.

La textura sonora: la idea de textura nos habla de algo complejo que excede a sus partes, donde cada elemento pierde su identidad originaria en un todo nuevo. En la producción sonora, un efecto deja de ser tal, un ruido, una voz, y cada elemento sonoro pierde la identidad originaria, es decir, su rol específico como texto o efecto, para construir una textura donde la voz y el texto no funcionan como tal, al igual que el efecto. Es decir, pierde su rol tradicional. Esto implica deconstruir y repensar la idea de lenguaje radiofónico separado por sus supuestas funciones: decir con la voz, recrear con un efecto, acompañar con música o llamar la atención con el silencio. Pensado desde la idea de alteración de los sentidos, decimos sonidos que producen sabores, colores, texturas.

La textura sonora es muy buen recurso para la construcción de escenarios articulados con climas. Es decir para construir bases sonoras. ¿Qué es una base sonora? Es una pista sobre la cual se

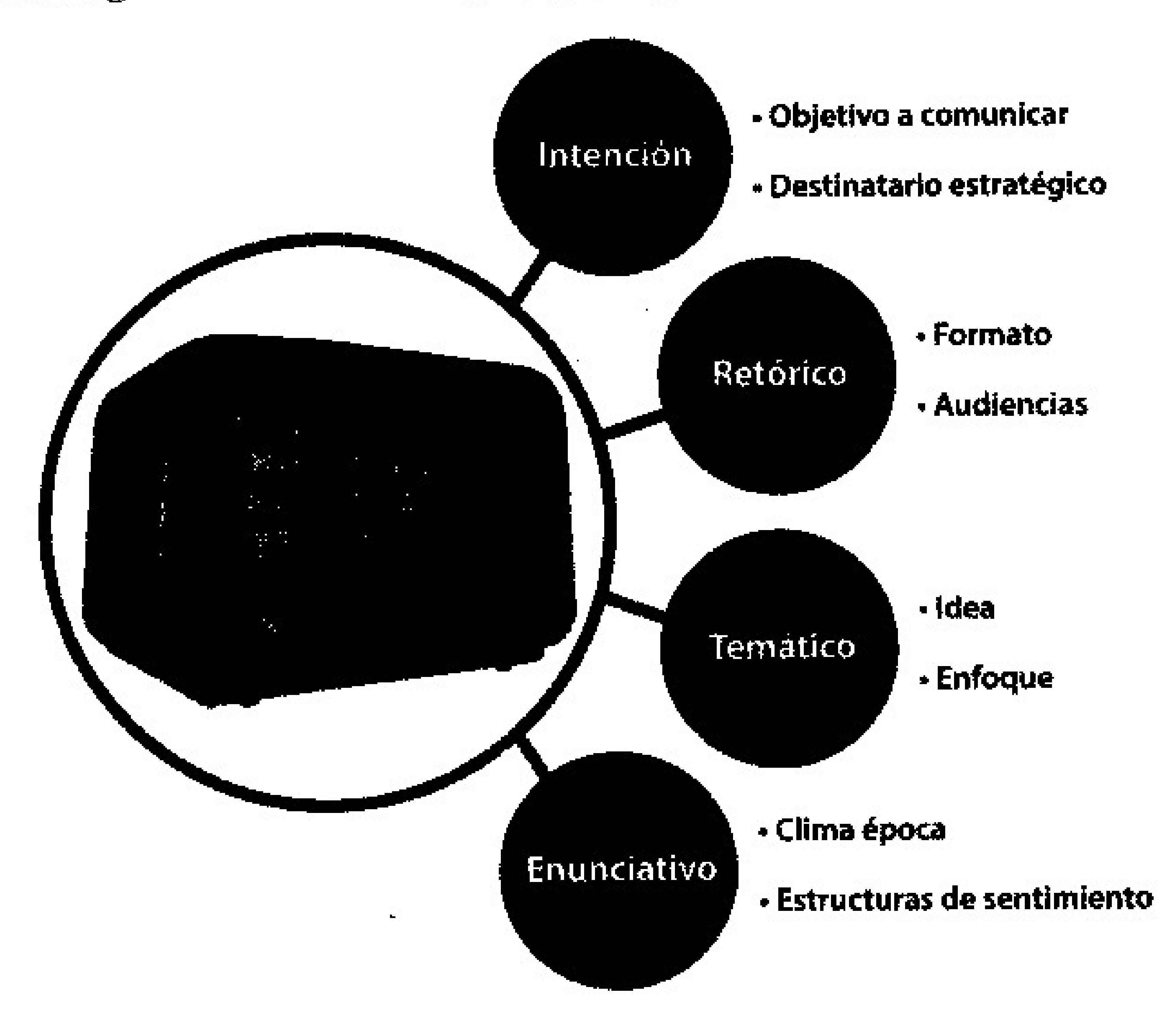
desarrolla un relato, ya sea ficcional o periodístico.

El momento del montaje o de la edición es hoy fundamental y casi central en el proceso de producción de una pieza sonora. Pero esto que parece casi natural, que en realidad está naturalizado, no siempre fue así. Es producto de los cambios tecnológicos y específicamente de los que se producen a partir de las nuevas tecnologías en comunicación.

El término "edición", definía la yuxtaposición simple de fragmentos sonoros. A partir de las posibilidades que brinda la edición digital nos encontramos en un proceso más complejo: pasamos de la linealidad a la complejidad. Antes de avanzar con este tema es necesario hacer una aclaración. Las facilidades que brindan las nuevas tecnologías son sólo eso, es decir, tecnologías más complejas. Sin un proceso creativo, sin un diseño estratégico sobre qué, a quién y cómo quiero comunicar algo, puedo fracasar, aunque tenga la tecnología más especializada. Si bien las nuevas posibilidades de edición modifican el proceso de diseño, preproducción y también de percepción de la realidad y de cómo construimos subjetividad, en el momento de realizar una pieza sonora no hay una fórmula. Es decir, una pieza minimalista y sin complejidad puede llegar a comunicar y conmover mucho más que un diseño elaborado. Por eso, en definitiva, siempre está primero la comunicación como interlocución y el tipo de diálogo que quiero construir.

El pasaje a la edición digital de sonido, a través de los distintos programas, *sound forge, cool edit, vegas*, modifica, no sólo el proceso de edición, sino también a la radio en su totalidad. Estamos atravesados por tecnologías comunicacionales cada vez más elaboradas, complejas y multimediales. Desde el punto de vista de la cultura, estas tecnologías han modificado y siguen modificando los modos de vincularidad y de construcción de subjetividad. Por esto decimos que lo que se modifica es la radio en su conjunto, desde el diseño, la preproducción, las estéticas, la selección de elementos sonoros.

De este modo pasamos del concepto tradicional de guión al de estrategia enunciativa compleja, que graficamos de este modo:



La pieza sonora

Diseñamos y producimos a partir de lo que definimos como "guión estratégico", es decir, un armado pensado desde distintas dimensiones, no sólo técnico, en el sentido de los elementos del lenguaje sonoro. Tenemos:

- *La intención:* el objetivo a comunicar y el destinatario estratégico. Esto significa saber, por un lado, qué quiero generar con mi producción en la audiencia y qué tipo de audiencia quiero construir.
- *Lo retórico:* pensamos el formato a utilizar en función de la audiencia estratégica. Como decíamos en otro capítulo, hablamos del orden de lo retórico en términos de las estrategias comunicacionales radiales reconocidas por los oyentes, incluidos los formatos modificados o los cruces de géneros y formatos.

- *Lo temático:* nos referimos a la idea y el enfoque. La idea, decíamos, la pone la cultura, el momento histórico y la territorialidad. El enfoque es lo que hará de mi idea algo distinto a lo que se produce en general, es la impronta que diferencia mi producción sobre un eje temático, de otras producciones que trabajan el mismo eje temático e incluso el mismo formato.
- *Lo enunciativo:* es el sentido global estratégico de mi pieza desde la identidad sonora. Hablamos de clima de época en términos de lo coyuntural que imprime modos de producir sentido y de "estructuras de sentimiento" en términos de Raymond Williams (2009), como esa dimensión de la cultura aquí y ahora que no se puede encuadrar en categorías estables y que pauta conductas, usos y comportamientos culturales, entre ellos los referidos al lenguaje. Es decir, aquello del orden de lo inasible, lo que bordea lo posible en el universo de lo imposible.

Partimos de una definición: lo que crea sentido no es sólo el diálogo o la claridad descriptiva, sino el estilo que imprime el lenguaje.

Decir algo es "hacer algo", no es sólo enunciar. Las piezas sonoras (programas de radio, ficciones, documentales, *spots*, micros, la artística de un programa de radio o de una emisora, etc.) son intermediarios narrativos, o sea, mediadoras entre la realidad y su invención, entre el realizador y el oyente, entre el individuo y su comunidad.

El relato recrea y crea la realidad en el proceso comunicacional. En ese momento es cuando se produce lo que anteriormente definíamos como un "guiño" entre las partes. Un acuerdo por el cual asumimos esa recreación. Si sólo se limitara a "mostrar" o "transparentar" no habría margen para la imaginación y lo lúdico en el proceso de comunicación. No habría margen para la fantasía y el deseo. En las piezas sonoras la recreación permite a lo imaginario integrarse con la realidad.

Las piezas sonoras se diseñan en función de una estrategia comunicativa; es decir, en función de mi objetivo al momento de pensar un proceso comunicacional sonoro. Cada elemento que tenga esta pieza está pensado en función de esa estrategia, de lo que quiero decir, subrayar, o que quede en mi oyente.

Para finalizar, presentamos un audio realizado por una alumna de *Antioquía* y una breve cita que nos recuerda que más allá de las técnicas está la creatividad y la sensibilidad hacia el sonido, sin los cuales sólo haríamos productos en serie y sin la impronta que los hace únicos e irrepetibles.



Ver Audio CD Corte 8

Cerramos este capítulo con una cita de Gastón Bachelard (2008):

88 90 92 94 96 98 100 102 104 106

> La radio es en verdad la realización integral, la realización cotidiana de la psique humana. El problema que se plantea al respecto no es pura y simplemente un problema de comunicación; no es simplemente un problema de información; pero, de una manera cotidiana, dentro de las necesidades no sólo de información sino también de valor humano, la radio se encarga de presentar lo que es la psique humana.[35]

35 Bachelard, Gastón (2004), *El derecho de soñar*, Amorrortu, Buenos Aires.



CAPÍTULO CINCO



Arte, literatura y sonido: la estética sonora desde otras disciplinas

ILSA: *Pero... ¿y nosotros?*
RICK: *Siempre nos quedará París, no lo teníamos, lo habíamos perdido, hasta que tú llegaste a Casablanca. Anoche lo recuperamos.*
ILSA: *Te dije que no volvería a dejarte.*
RICK: *No lo harás. Yo también tengo una misión, a donde voy no puedes seguirme, lo que he de hacer no puedes compartirlo. No pretendo hacerme el altruista, pero comprende que los problemas de tres personas no importan gran cosa en este enloquecido mundo. Algún día lo comprenderás.*

CASABLANCA, 1942

Que no haya más despedidas/ que no eres Ilsa Laszlo ni yo Rick Blain/ ni yo soy tan idiota/ no te dejaría ir con él.

ISMAEL SERRANO, AMO TANTO LA VIDA, 2001

Amo una obra antigua por su novedad.
Tan sólo el contraste nos liga al pasado.

MANIFIESTO DADAÍSTA

Tomando algunos elementos del proceso creativo de diferentes vanguardias artísticas vamos a pensar en el diseño de las piezas sonoras y construir algunas herramientas de trabajo.

El fauvismo

Se suele tomar el *fauvismo* como el primera movimiento de vanguardia, más allá que formalmente comparta temporalidad con el surgimiento del expresionismo alemán, porque ya algunos años antes se perfilaban los múltiples cambios que se iban a producir.

Matisse, su principal exponente, había estudiado con Gustave Moreau en la escuela de Bellas Artes entre 1892 y 1898. En su metodología de trabajo, Moreau llevaba a sus alumnos al Museo del Louvre a contemplar las grandes obras, pero les planteaba que cada artista debía desarrollar su propio estilo. El propósito de esas visitas no era para que copiaran estilos sino que, según dice Lourdes Cirlot (1995): "Se trataba de aprender a resolver cuestiones, observando de que manera habían efectuado la tarea los grandes precursores".[36]

Dos de los aspectos centrales del *fauvismo* eran la no imitación y la autonomía del color respecto a la forma. En la obra de Matisse *Madame Matisse*:

> [...] el color adquiere en esa obra un protagonismo absoluto, ya que, en lugar de representar fielmente la realidad, Matisse opta por pintar a su mujer, tal y como él la ve, o mejor aún tal y como él la siente. Se trata por consiguiente de presentar sensaciones o vivencias a través del vigor cromático. "[...] para mí la expresividad no reside en la pasión que está a punto de estallar en un rostro o que se afirmará por un movimiento violento. Se encuentra por el contrario en toda la distribución del cuadro; el lugar que ocupan los cuerpos, los vacíos a su alrededor, las proporciones, todo tiene un papel propio que representar: la composición no es más que el arte de disponer los diversos elementos con los que un pintor cuenta para expresar sus sentimientos [...] aquello que no tenga una utilidad concreta dentro del cuadro, es, por esa misma razón, molesto".[37]

36 Cirlot, Lourdes (1995), *Primeras vanguardias artísticas*, Labor, Barcelona.

Cuando trabajamos una pieza sonora tenemos al menos dos conceptos de inicio. Uno se refiere a trabajar el sonido desde lo que éste nos produce. Decíamos anteriormente que tenemos que pensar la música no por su género o ritmo, sino por la cadencia y lo que nos transmite; dimos el ejemplo de un texto de Auster donde el personaje viaja por la noche en la ciudad y un vallenato ambienta los sentimientos del personaje mejor que otro tipo de melodía. Nos centramos en el sentir más que en el contexto o la territorialidad. Como dice Matisse: "Para pintar un paisaje otoñal no intenté recordar cuáles son los tonos que corresponden a esa estación sino que me inspire únicamente en la sanación que el otoño me procura". Relacionemos esta reflexión con nuestro tema, pensemos en una historia, no es lo mismo un otoño en un drama, en un policial o en una parodia, tampoco lo es según el estado de ánimo del personaje. Por ejemplo, no porque sea otoño tengo que centrarme en un personaje melancólico.

Otro elemento a tener en cuenta es que si bien difícilmente trabajemos con la idea tradicional de guión, sí tenemos que tener trazada una estrategia de trabajo, saber qué queremos decir y cómo lo vamos a decir en términos estéticos. Esto nos permitirá tener una visión de conjunto de la pieza sonora.

Matisse planteaba:

37 Ibíd.

> La composición, que debe estar encaminada a lograr la expresividad, se modifica según la superficie a cubrir. Si yo tomo una hoja de papel de unas dimensiones determinadas, el dibujo que trace tendrá una relación necesaria con su formato. No podría repetir el mismo dibujo en otra hoja cuyas proporciones sean diferentes.[38]

Una pregunta que suele surgir cada vez que hay que diseñar una pieza sonora, ya sea un separador, una pieza de ficción o una apertura de programa, es en relación a la duración. En realidad no hay una fórmula al respecto, pero si me planteo un tiempo determinado, ya sea por necesidad o por pedido de un tercero, tengo que tener en cuenta la variación considerable de los modos expresivos y también de los enunciativos, tanto verbales como no verbales, y así mi estrategia será totalmente distinta, ya que es casi seguro que deberé modificar el qué quiero decir en función de los tiempos, y por supuesto, variará además el cómo.

> La combinación de colores por parentesco o contraste crea efectos muy interesantes. He de pintar por ejemplo un interior: tengo ante mí un armario que me produce una sensación de rojo vivísimo y utilizo entonces un tono rojo que me satisface. Entre este rojo y el blanco de la tela se establece una relación. Si luego pongo al lado un verde o pinto el suelo de amarillo, seguirán existiendo entre el verde o el amarillo o el blanco de la tela relaciones que me satisfagan. Pero estos tonos diferentes pierden fuerza en contacto con los otros se apagan mutuamente. Es necesario pues que las diversas tonalidades que emplee estén equilibradas de manera tal que no puedan anularse recíprocamente. Para ello debo poner

38 Ibíd.

> orden en mis ideas; la relación entre los diferentes tonos ha de establecerse de manera que sea capaz de exaltarlos en lugar de anularlos.[39]

En el trabajo con el sonido esto es clave. Generalmente, la temporalidad en una ficción en radio reordena el tiempo real y nos obliga a resolver situaciones en pocos segundos. El buen trabajo de combinatoria y complementariedad es clave para no producir "ruido". Es decir, una pieza donde la superposición y la complementariedad, lejos de producir un sentido complejo y unificado en armonía, termine siendo un amontonamiento de sonidos.

Volvemos, entonces, a lo ya planteado en relación con una clara estrategia acerca del qué y del cómo. Es necesario tener orden y claridad desde el principio: "Si hay orden y claridad en el cuadro es porque desde el principio ese orden y esa claridad ya existían en el espíritu del pintor, o bien porque el pintor tenía conciencia de esa necesidad".[40]

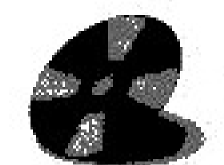
El expresionismo

Se desarrolló sobre todo en los países germánicos; el hecho de surgir en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial le reafirma un carácter netamente antipositivista. Los temas más tocados por los expresionistas alemanes son la opresión, el terror y la miseria. El expresionista alemán August MaAcke (1887-1914) decía que la relación entre sí de las numerosas formas es la que nos permite reconocer la forma aislada. El azul sólo se hace visible gracias al rojo, el tamaño del espacio gracias a la pequeñez de la mariposa, la juventud del niño gracias a la edad del anciano. Estamos hablando de los contrastes, un recurso de expresividad sonora muy interesante según el tipo de

39 Ibíd.

40 Ibíd.

pieza sonora a producir, sobre todo si busco generar algún tipo de impacto o de cambio de clima o de escena.

 **Ver Audio CD Corte 9**

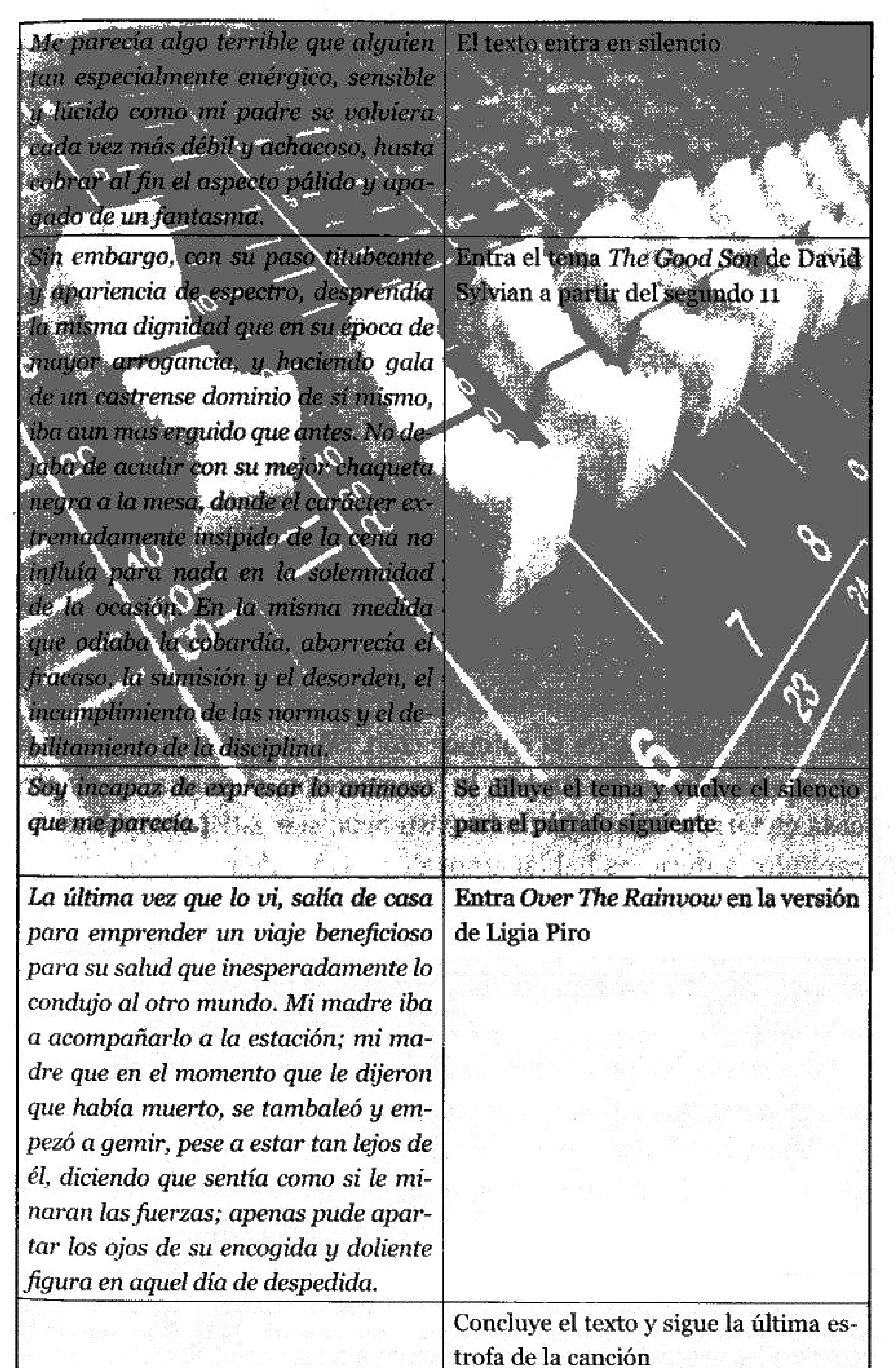
El Impresionismo

Los impresionistas le dedicaban especial atención al uso de la luz, ya que planteaban que el color de un objeto dependía ante todo de la manera en que recibe la luz, de su intensidad y de la refracción de los tonos vecinos. En lugar de mezclar los colores primarios en la paleta los ponían yuxtapuestos sobre la tela, trabajando con golpes de pincel, sin detalles ni contornos precisos, se preocupaban más por captar la incidencia de la luz sobre el objeto que por la exacta representación de sus formas, debido a que la luz tiende a difuminar los contornos y refleja los colores de los objetos circundantes en las zonas de penumbra. Mezcladas por el ojo del observador desde cierta distancia aumentaban la luminosidad mediante el contraste de un color primario con su complementario. De este modo se lograba un mayor brillo en sus pinturas que la que se produce al mezclar los pigmentos antes de aplicarlos.

Pensemos en el sonido. Tenemos un texto de autor. Un texto fuerte, denso, profundamente bello. Hay dos factores fundamentales para realzarlo sin perderlo: la voz y la música; cómo se enuncie ese texto y cómo se lo completa con música. Pensemos para trabajar este tipo de textos desde la lógica del impresionismo. Realzamos las formas (el texto) subrayando con luz (música). Entonces, el color de ese texto se realza al subrayarlo con golpes de luz que no lo anulen. De este modo el oído percibe la "luminosidad" del texto.

Veamos este ejemplo con el texto de Auster:

 **Ver Audio CD Corte 10**



Me parecía algo terrible que alguien tan especialmente enérgico, sensible y lúcido como mi padre se volviera cada vez más débil y achacoso, hasta cobrar al fin el aspecto pálido y apagado de un fantasma.	El texto entra en silencio
Sin embargo, con su paso titubeante y apariencia de espectro, desprendía la misma dignidad que en su época de mayor arrogancia, y haciendo gala de un castrense dominio de sí mismo, iba aun más erguido que antes. No dejaba de acudir con su mejor chaqueta negra a la mesa, donde el carácter extremadamente insípido de la cena no influía para nada en la solemnidad de la ocasión. En la misma medida que odiaba la cobardía, aborrecía el fracaso, la sumisión y el desorden, el incumplimiento de las normas y el debilitamiento de la disciplina.	Entra el tema *The Good Son* de David Sylvian a partir del segundo 11
Soy incapaz de expresar lo animoso que me parecía.	Se diluye el tema y vuelve el silencio para el párrafo siguiente
La última vez que lo vi, salía de casa para emprender un viaje beneficioso para su salud que inesperadamente lo condujo al otro mundo. Mi madre iba a acompañarlo a la estación; mi madre que en el momento que le dijeron que había muerto, se tambaleó y empezó a gemir, pese a estar tan lejos de él, diciendo que sentía como si le minaran las fuerzas; apenas pude apartar los ojos de su encogida y doliente figura en aquel día de despedida.	Entra *Over The Rainvow* en la versión de Ligia Piro
	Concluye el texto y sigue la última estrofa de la canción

El cubismo y el collage

Si pensamos en Picasso reconocemos el cubismo con sus formas geométricas. Sin embargo, tanto Picasso como George Braque fueron los precursores del *collage*. A partir de sus experiencias collage se plasma la idea de la forma global identificable, más allá de sus partes.

El *collage* es una técnica artística que consiste en un ensamblaje diverso que conforma un todo, y se compone con variados elementos, desde partes de fotografías, madera, piel, periódicos, revistas, objetos de uso cotidiano, en suma, lo que se considere necesario para plasmar una idea final.

Así como en el terreno de las artes plásticas, también hay grupos literarios que utilizan la técnica como modo de creación colectiva de textos, construyendo un *collage* de palabras.

En la ya mencionada entrevista, el músico, productor y activista social brasileño Carlinhos Brown[41] decía que todo tiene música: una botella, una silla, el ruido de la calle, el viento, un animal, y eso es el contenido de la composición. Se compone a partir de la existencia, planteaba Brown, la composición, concluía, no es otra cosa que una realización de la existencia, si existís, componés. En capítulos anteriores hablábamos de sonidos de alta y baja definición, de cómo podemos percibir los matices si hacemos un ejercicio de escucha sentándonos en un rincón de nuestra ciudad o nuestro pueblo, y cómo podemos percibir el todo o las partes que lo construye.

Tomando la idea del *collage* pensemos la construcción de un *collage* sonoro. Los sonidos se nos presentan en nuestro cotidiano desde la perspectiva de un *collage*, lo que percibimos es un complejo entramado de sonidos que constituyen la "banda

---

41 Carlinhos Brown: músico, compositor y activista social y cultural del Brasil ha creado escuelas de música en la favela de Candeal, donde nació y se crió, para trabajar con niños y jóvenes, y fue tema del documental de Fernando Trueba, *El milagro de Candeal*, película que obtuvo dos premios Goya, y que consagró al músico.

sonora" de nuestro cotidiano. Las posibilidades de edición en un multipistas son ideales para utilizar esta técnica de superposición de elementos que a priori no tienen nada que ver, pero que ensamblados desde la producción de sentido construyen un nuevo sentido que poco o nada tiene que ver con los fragmentos. Es decir, de infinitos textos construimos un texto nuevo.

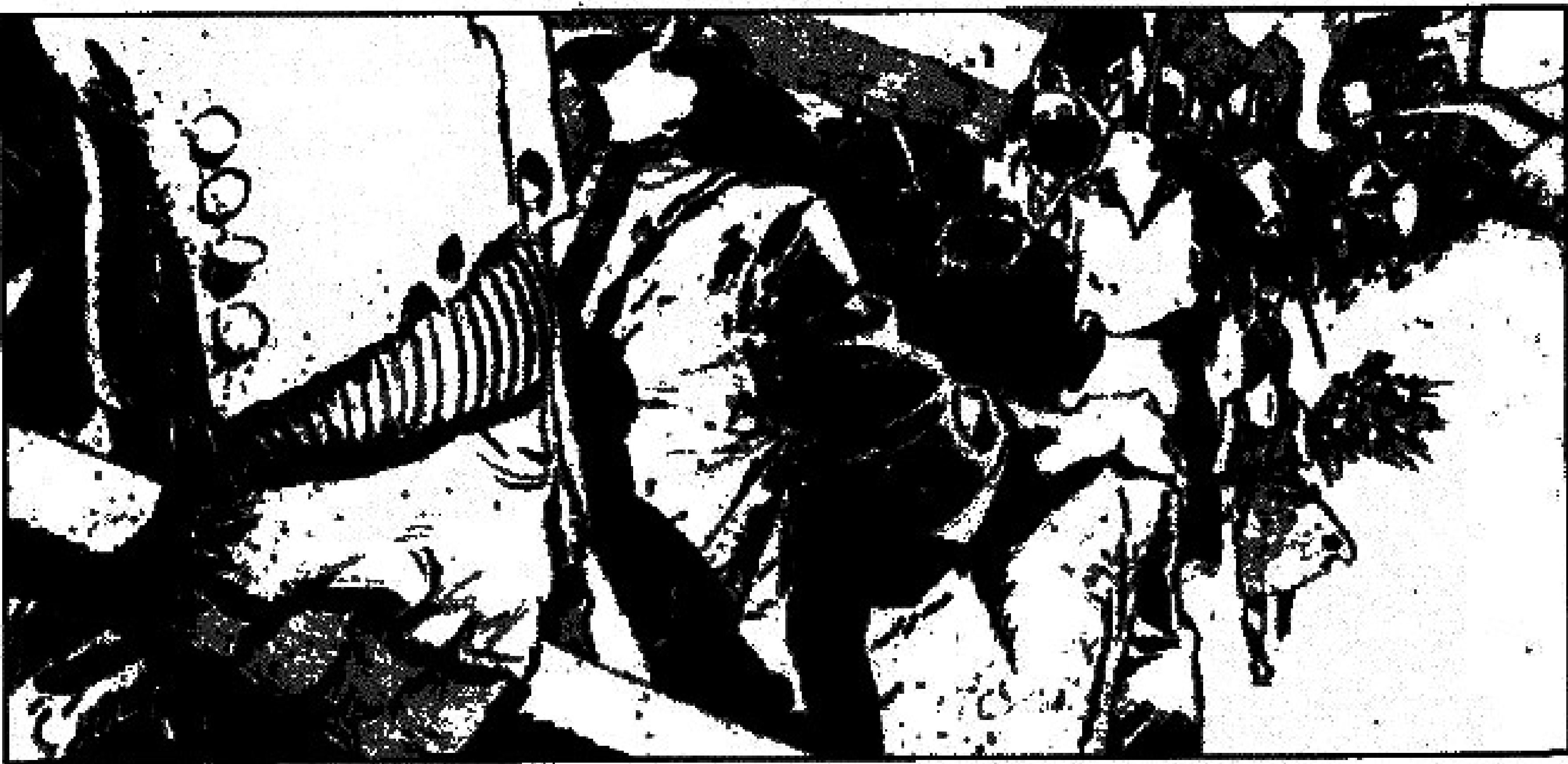
Elegíamos la perspectiva del impresionismo para trabajar textos de autor. Vemos ahora otra mirada. La construcción de climas o escenarios o situaciones sonoras densas, complejas. Si anteriormente el acento estaba puesto en el texto escrito, en la palabra y su decir, ahora lo ponemos en la composición de lugar y de clima desde el sonido. Tenemos una historia, un policial negro, por ejemplo. ¿Cómo construir esas imágenes y plasmarlas en sonidos? Pensemos en escenas de *El demonio vestido de azul*, o de *Taxi driver* o en cómics o historietas, en los trabajos de Breccia, Trillo, Sasturain, en la mítica revista *Fierro*. Cómo convertir en sonido esos trazos, esos cuadros. Veamos estas imágenes.

Cómo podríamos construirlas:









Sólo a través de la superposición de sonidos podemos lograr niveles de verosimilitud dignos de interés. El *collage* sonoro es la técnica más adecuada cuando trabajamos historieta sonora.

Un buen ejemplo de ello lo encontramos en el trabajo de René Farabet y Kaye Mortley, sobre todo del que ambos han venido realizando para el Atelier de Création Radiophonique de France-Culture (Radio France). Tomando como muestra las obras que ambos realizaban, con grabaciones propias, sobre Córdoba y París, respectivamente y la conferencia que dictaban al respecto [...]. Mortley afirmaba en la conferencia citada que "en todo instante, una ciudad fabrica texto sonoro", y en su método para aprehender ese texto, "visitar un lugar por primera vez con un magnetófono, descubrirlo así [...] es no solamente recoger texto sonoro de manera particularmente sensible; [...] es también una manera de descubrirte a ti misma". Tras esas operaciones, el autor se instala ante la mesa de mezcla. Y –dice Farabet– "en el flujo sintagmático, cada trozo es un pequeño ideograma fugitivo, borrándose enseguida, enseguida reemplazado". Los diversos métodos de ese especial trabajo son por otro lado, según Klaus Schöning, "métodos literarios conocidos, como el monólogo, la narración radiofónica, el diálogo, el montaje, el 'collage', la técnica del 'cut-up', la escena dramatizada".[42]

El futurismo

Se trató de una de las vanguardias que con más fuerza planteó la ruptura con el pasado. La apuesta a la velocidad plasmada a través de la técnica simultaneísta –repetición de una imagen en distintas posiciones– aparece relacionada con la figura humana, las calles, los edificios, y los coches, la sensación de movimiento es una obsesión de los artistas futuristas.

42 Iges, José, *op. cit.*, supra, nota 20.

Hay quienes perciben una filosofía profundamente nihilista en sus precursores. Sin embargo, su exaltación hacia el progreso y la guerra los aleja de esa perspectiva, más aún el marcado sentimiento sobre el patriotismo y el nacionalismo que llevó a algunos de sus referentes a adscribir al fascismo.

En relación con la música se los puede considerar uno de los precursores en la experimentación sonora, a partir de una peculiar forma de entender y ver el sonido, que se plasma en el *Manifiesto de los ruidos*, según el cual los sonidos de las máquinas eran una forma de música y con los avances de las tecnologías el ruido se incorporaba a la sensibilidad humana. Por otra parte, el sonido puro ya no despertaba emociones. Las primeras performances de música-ruido se llevan adelante en 1913. Algunos términos que definen a esta vanguardia son la exaltación de la euforia por los momentos fugaces y de la tecnología, el amor al peligro, la exaltación de la energía, del coraje y de la audacia, de la agresividad y de la guerra, la admiración por la velocidad y la lucha contra el pasado, Algunas piezas de música experimental como ésta muestran una marcada matriz de esta vanguardia.

Algunos puntos del manifiesto futurista:

1) Queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y de la temeridad.
2) El coraje, la audacia, la rebelión, serán elementos esenciales de nuestra poesía.
3) No existe belleza alguna si no es en la lucha. Ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra maestra. La poesía debe ser concebida como un asalto violento contra las fuerzas desconocidas, para forzarlas a postrarse ante el hombre. ¡Nos encontramos sobre el promontorio más elevado de los siglos!... ¿Por qué deberíamos cuidarnos las espaldas, si queremos derribar las misteriosas puertas de lo imposible? El Tiempo y el Espacio murieron ayer. Nosotros vivimos ya en el absoluto, porque hemos creado ya la eterna velocidad omnipresente.

4) Queremos glorificar la guerra –única higiene del mundo– el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las cuales se muere y el desprecio de la mujer.
5) Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo, y combatir contra el moralismo, el feminismo y contra toda vileza oportunista y utilitaria.

Hay también una gran influencia de esta prédica en la serie de cómics, fundamentalmente en los de corte futurista que publicaba, por ejemplo, la revista *Fierro* en la década del 80.

De ahí algunos diseños de transposición de cómic al formato radial están influenciados por este perfil estético. Escenarios y climas oscuros, agobiantes, sonidos sucios, agresivos, lejos de la armonía.

El cadáver exquisito

En otra línea de trabajo tenemos el *cadáver exquisito*, que es una técnica a través de la cual se arma un texto colectivo de palabras o imágenes. En el proceso de creación una persona inicia el texto con una frase y el que le sigue sólo puede leer la última frase que ha escrito la persona anterior.

Sus precursores sostienen que toda creación artística, en tanto expresa un clima de época, una cultura, un momento dado, debe ser colectiva, anónima y espontánea.

Veamos el trabajo realizado por un grupo de alumnos con los que trabajé en la Facultad de Periodismo de la Universidad Nacional de La Plata.



A partir de una serie de ejes de trabajo se planteó la idea de vuelo y viaje iniciático. El cadáver exquisito dio por resultado el siguiente texto:

La ansiedad por despegar los pies de la tierra causaba vértigo en el estómago.

El paseo duró lo que algunos esperan que dure el mareo de un vértigo ansioso sin tiempo.

Suspendido en el aire es tan grande el vértigo y la ansiedad en mi caída...

Mientras caía en picada la ansiedad se fue y el tiempo...

La brisa le sonreía al compás del tiempo.

...Y no se toma dimensión cuando el objeto se detiene suspendido en el aire

Comienza la última etapa del paseo. No hay referencia física ni temporal. Es el momento del impacto.

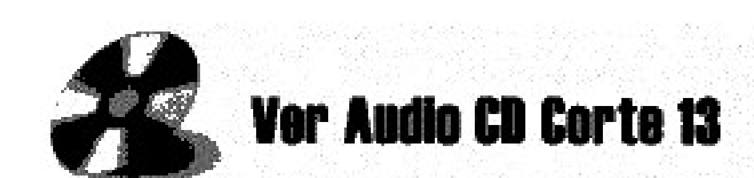
...su vuelo se vio interrumpido. Un terremoto aéreo sacudió las melenas [...] y después, después la caída estrepitosa.

Una hermosa sensación de libertad.

A continuación se pensó en los distintos vuelos y viajes iniciáticos. Surgieron tres ejes: *El vuelo de la muerte: Hiroshima, represión en Argentina, Vietnam*; *El vuelo del LSD* y *El vuelo del hada.* A partir de estos tres ejes se tomo la idea de realidades paralelas y fue elegido *El vuelo de la muerte* como central, y los otros vuelos como realidades paralelas del personaje. Se produjo un texto sonoro ambiguo y metadiscursivo, que según quién lo escuchaba percibía cualquiera de los tres vuelos (realidades).

El ensamblaje

La creación colectiva o ensamblaje de textos puede producir sentidos totales verdaderamente ricos. Veamos otra producción:



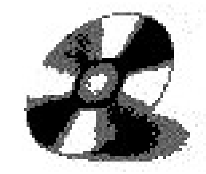
Quienes se enamoran en otoño están signados por la desventura y el desencuentro. A ningún ser que estuviera en sus cabales, se le ocurriría esa época del año para el amor. Por eso los amantes de otoño son tan especiales. En realidad son unos irresponsables que desafían las leyes de la vida. La gente razonable se enamora en primavera o en verano, o a lo sumo en el invierno, que también es aceptable por eso del crepitar del fuego en la chimenea. El otoño es la época en que mueren los amores. Se puede seguir en la línea del tiempo, pero el amor ya murió. Son muy pocos los elegidos que logran traspasar esa frontera. Pero esto, Paco y Lola no lo sabían.	Una poesía recitada y *Una balada de otoño* de Joan Manuel Serrat
Se cruzaron una tarde gris (como en toda historia de amor contrariado) paseando sus penas por el puerto. Corría el año 1938 y todo era rebelión, incluso el amor. Se reconocieron con espanto, descubriendo en sus ojos un filón de amor ancestral. Habitaban en ellos todas las pasiones y los grandes amores de la historia. Intentaron escapar el uno del otro presagiando el dolor, pero estaba escrito. En el laberinto de ese amor quedaron atrapados por una eternidad, y hoy habitan en todos los amores desgraciados.	Texto de Paco Urondo, *Carta*, y una canción *Il belli dromo* por Kiri Te Knawa

Él era bandido y ella era enfermera, él le hacía trucos con dos monedas y ella por las noches tocaba el violín. Robó fabulosos tesoros como prenda de su amor. Ella los amontonaba en el sótano, mientras su mayor alegría era oírlo llegar por la noche, silbando y con las manos hundidas en los bolsillos del pantalón. Paco le contaba historias de truhanes y del bajo fondo mientras ella tocaba su violín. Así fueron deshilando noche tras noche, invierno tras invierno, mientras las botas de Franco avanzaban por España destrozando todo cuanto se cruzaban, incluido su amor. Él le decía que conquistaría el mundo para rendirlo a sus pies y ella lloraba en silencio.	*Una de piratas* de Joan Manuel Serrat Texto recitado sobre *Adioses y despedida*
Fueron los amantes más enamorados que hubo jamás, por eso solo cabe decir que una tarde, también gris, Lola se marchó. Los ríos de sangre que su pueblo había derramado le ahogaron el alma. Sus padres y hermanos habían muerto en la resistencia. Ya no tenía patria por la cual pelear y juró jamás habitar en un suelo de tiranos. Así, un otoño, en el mismo puerto que se conocieron, subió a un barco y partió hacia América. *—Siempre te voy a esperar —le dijo Lola antes de que el barco zarpara.* *Mientras Paco con las manos tendidas hacia el mar, viendo el barco que se alejaba, solo atinó a decir:* *—Yo también.* *Los años pasaron y según se cuenta, a una y otra vera del océano, dos seres solitarios pasean por el puerto cada otoño esperando la llegada de los barcos.*	*Amo tanto la vida*, Ismael Serrano

Él hubiera dado su vida por ella pero no se atrevió a seguirla. Hasta aquella tarde no había conocido el miedo y pensaba que no había barreras que él no fuese capaz de sortear, pero su límite fue ese ancho mar.	*Te negaré tres veces* de Pablo Milanés *La hija del fletero*, Los redonditos de Ricota
	Cierra *Para no olvidar* de Andrés Calamaro

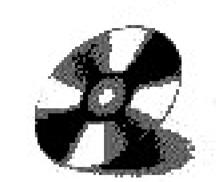
Otras técnicas

Patchwork: enunciados sin vínculos entre sí pueden lograr coherencia y sentido cuando se articulan como conjunto. Géneros musicales aparentemente contrapuestos pierden su especificidad de género u origen para producir un sentido nuevo al ponerlos en situación con otros sonidos.



Ver Audio CD Corte 14

Calidoscopio: una misma cantidad de elementos sonoros con combinaciones diversas produciendo sentidos distintos. Se pueden realizar piezas sonoras jugando con la alteración de los elementos para producir sentidos contrapuestos.



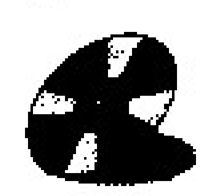
Ver Audio CD Corte 15

Las figuras retóricas en el sonido

Se designa con el nombre de "figura retórica" a las distintas formas de utilizar las palabras o a algunos modos de construcción discursiva. También se las denomina figuras literarias, recursos estilísticos, figuras del discurso, recursos retóricos y, según el tipo, suelen estar acompañadas de algunas particularidades fónicas, gramaticales o semánticas, que las alejan de su uso tradicional. Lo

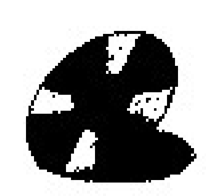
que buscaremos aquí es ver de qué modo esas figuras lingüísticas pueden ser trabajadas en la elaboración de los textos sonoros.

Anáfora: etimológicamente remite a hacer referencia a lo anterior. Consiste en la repetición de las primeras palabras de un verso. En términos sonoros la edición digital nos permite retomar fragmentos para construir en distintos planos una imagen sonora que refuerce una situación.


Ver Audio CD Corte 16

Anfibología: es el empleo de frases o palabras con más de una interpretación. También se la llama *disemia* (dos significados) o *polisemia* (varios significados).

En construcción sonora la usamos cuando desde la música o los efectos buscamos la ambigüedad con el texto gráfico (la palabra)


Ver Audio CD Corte 17

Antonomasia: es la sustitución de un nombre propio por una expresión, significa "nombrar diferente". Como por ejemplo, Buenos Aires, *la ciudad que nunca duerme.* La antonomasia en sonido como sustitución la trabajamos con un sonido que nos remita a aquello que queremos connotar. En vez de elaborar un texto sobre un viaje a París ponemos a Edit Piaf; quitamos los *off* y trabajamos con una lógica más sonora.

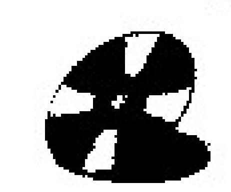
De igual manera, la antonomasia funciona en la dirección contraria, utilizando el nombre propio de personas o entidades individuales como generalización de atributos comunes por los cuales aquéllas eran conocidas; en este caso, también desde lo sonoro se elabora el mismo tipo de construcción.



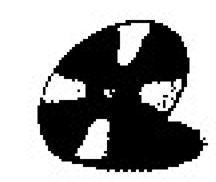
Antífrasis: es una figura retórica que consiste en dar a un objeto o persona un nombre que indica cualidades contrarias a las que realmente posee. También se puede trabajar como recurso que obliga a trabajar en el límite de la producción de sentido, por ejemplo, ante un texto sobre situaciones de irracionalidad humana o de la vida cotidiana (pobreza, guerras, etc.) utilizo *Living la vida loca* de Ricky Martin.


Ver Audio CD Corte 19

Metonimia: es lo que se suele denominar "el sentido figurado". Es cercana a la metáfora. En el caso en que, por ejemplo, se designa un todo con el nombre de una de sus partes y no existe una sustitución completa como sí existe en la metáfora, lo que tenemos es una *sinécdoque.* En general, en sonido se trabaja básicamente desde esta lógica, ya que estamos haciendo una transposición de un lenguaje a otro.


Ver Audio CD Corte 20

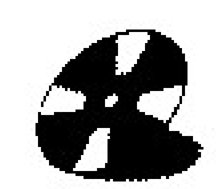
Jitanjáfora: se llama así a la composición poética constituida por palabras o expresiones que en su mayor parte son inventadas y carecen de significado en sí mismas, cuya función poética radica en sus valores fónicos, que pueden cobrar sentido en relación con el texto en su conjunto. Ya hemos hecho mención a este tema cuando desarrollamos el punto del rol de la música y tomábamos las canciones en otro idioma por la sonoridad fonética y no por la textualidad.


Ver Audio CD Corte 21

Hipérbole: es una figura retórica que consiste en una exageración intencionada con el objetivo de plasmar en el interlocutor una idea o una imagen difícil de olvidar. Este recurso es de uso corriente en la producción sonora para subrayar situaciones. Es cercano a la lógica que utilizamos tomada del expresionismo.

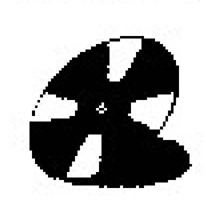
Ver Audio CD Corte 22

Hipotiposis: refiere a un tipo de descripción muy intensa que pinta de forma muy emotiva ante la imaginación del público algo lejano o poco relacionado con él. Al articularla con el texto en el trabajo del sonido se corre el riesgo de la redundancia. En caso de trabajar sólo una situación sonora, es muy interesante para remitir al sentido que se busca, sin dejar margen para la ambigüedad que sí se puede estar buscando en algunas otras situaciones.



Ver Audio CD Corte 23

Geminación: es un recurso expresivo que consiste en la repetición de un fonema. Nos encontramos en una situación similar cuando trabajamos la anáfora. Es un recurso fundamental para la producción de sentido con sonidos.



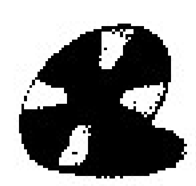
Ver Audio CD Corte 24

Onomatopeya: es el uso de una palabra, o en ocasiones un grupo de palabras, cuya pronunciación imita el sonido de aquello que describe. Ejemplos típicos de onomatopeyas son "bum", "pam", "clic", "clá" o "crac". En este punto no vamos a remitir a los efectos sonoros sino a un recurso interesante para la parodia o el humor. Pensemos en las viejas series de *Batman* donde en el momento de la pelea aparecían en forma gráfica los textos ¡pum!, ¡¡bam!! ¡pam! Si trabajamos paródicamente una pelea podemos grabar los fonemas nombrados y usarlos como sonido de la pelea. También se puede usar para animales con el clásico ¡muuu...!, y en cuanta construcción paródica hagamos.



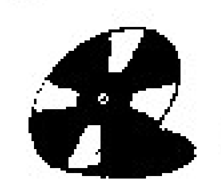
Ver Audio CD Corte 25

Oxímoron: consiste en armonizar dos conceptos opuestos en una sola expresión, formando así un tercer concepto. Dado que el sentido literal de un oxímoron es "absurdo" se fuerza a buscar un sentido metafórico. Esto es lo que solemos trabajar cuando producimos desde la lógica del *collage*, cuando trabajamos géneros musicales disimiles.



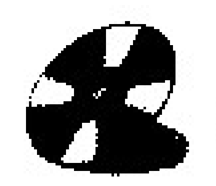
Ver Audio CD Corte 26

Paradoja: es una declaración en apariencia verdadera que conlleva a una autocontradicción lógica o a una situación que contradice el sentido común. Es un contrasentido, pero que expresa un (otro) sentido. En producción sonora usamos la paradoja cuando a una situación triste o melancólica la subrayamos con una música que puede denotar otra cosa. Sin embargo, por algunas cadencias completa un sentido, por ejemplo, un texto melancólico acompañado por la cadencia de una cumbia santafecina.



Ver Audio CD Corte 27

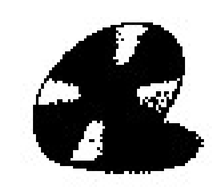
Paralipsis: es una figura retórica en la que se enfatiza algo justamente por mencionar conspicuamente su omisión. Hay una cercanía con ciertas situaciones en que se suele hacer uso del cinismo, como en el caso del humor negro o bizarro. Por ejemplo, si en un escenario de crueldad utilizo niños cantando.



Ver Audio CD Corte 28

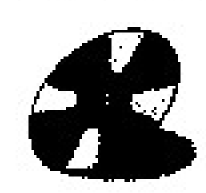
Paronomasia: es un recurso fónico que consiste en emplear palabras que tienen sonidos semejantes pero significados diferentes. Puede utilizarse con usos satíricos para alterar el sentido de una frase. No es lo mismo "una taza de té que dos tetasas". En términos de sonido lo trabajamos con palabras desestructuradas que

encadenadas por su sonoridad nos producen un sentido distinto. Podemos usar el tarareo, por ejemplo.

 Ver Audio CD Corte 29

Paráfrasis: imita sin reproducir. En este caso estamos ante la función central de la sonoridad. Es decir, transponer en términos de sonido un texto.

Perífrasis o circunloquio: consiste en designar de forma indirecta un concepto a través de un conjunto de sus características. Se trata de dar un rodeo para evitar una expresión estereotipada. Insistimos en el punto anterior: este modo de trabajar el sonido nos plantea la necesidad de no ser obvios o redundantes. Es decir, si estoy hablando de caballos y como sonido pongo una tropilla. De lo que se trata es de buscar desde el sonido complementariedad y no redundancia.

 Ver Audio CD Corte 30

Prolepsis: en sentido literario se refiere a un salto hacia adelante en la narración, mediante el cual se adelantan al lector elementos de la trama. Un ejemplo de prolepsis sería el comienzo de la novela de Pérez Reverte *La reina del sur*[43] cuando dice: "Cuando sonó el teléfono sabía que iba a morir" es un recurso que "engancha" para querer seguir leyendo y llegar a saber el porqué. Es una anticipación que provoca la búsqueda. Debe trabajarse con cuidado porque puede cerrar el texto y no funcionar como "gancho". En producción sonora es un recurso interesante para comenzar una columna de opinión, o un informe especial.





43 Pérez Reverte, Arturo (2002), *La reina del sur*, Alfaguara, Madrid.

Quiasmo: es clasificado como una de las figuras literarias de repetición. Consiste en repetir palabras o expresiones iguales de forma cruzada y manteniendo una simetría, a fin de que la disparidad de sentidos resulte a su vez significativa. Busca dar valor a una idea central en base a la repetición de las frases. Veamos la estructura literaria "Cuando intento odiar no odio, y a veces odio sin intentar" y trasladémosla al sonido.

 Ver Audio CD Corte 32

Enumeremos una lista de sonidos, tonos, o melodías y editadas; las podemos trabajar de reversa e inversa. El quiasmo facilita contemplar una misma situación desde una perspectiva dual completamente diferente.

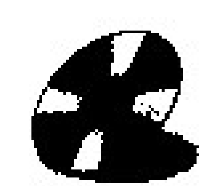
Sinestesia: es la mezcla de varios sentidos diferentes. En términos médicos se llama sinestesia a quienes pueden, por ejemplo, oír colores, ver sonidos, y percibir sensaciones gustativas al tocar un objeto con una textura determinada. No es que lo asocie o tenga la sensación de sentirlo: lo siente realmente. La sinestesia es un efecto común de algunas drogas psicodélicas, como el LSD. Por ejemplo, un sinestético puede ver un rojo con mayor intensidad cuando un sonido se vuelve más agudo o tocar una superficie más suave le puede hacer sentir un sabor más dulce. Estas experiencias no son metafóricas o meras asociaciones sino percepciones. Esta lógica es interesante para pensar los trabajos de instalaciones sonoras, donde, si bien el sonido guía la intervención o los recorridos, está directamente ligado a los otros sentidos. Un ejemplo es la tarea que con el nombre de "Caja Negra" desarrollaron los alumnos en el Seminario, donde trabajaron sobre la ambigüedad de los sentidos. Quien participaba de la experiencia entraba con los ojos vendados a un aula a oscuras y hacía un recorrido guiado por una pista de sonido. A su vez, los sonidos y el texto contradecían o volvían paradójicas las sensaciones físicas y olfativas que experimentaba en el proceso.



Ver Audio CD Corte 33

Sinécdoque: es una figura a través de la cual se expresa la parte por el todo. La sinécdoque es una de las maneras más comunes de caracterizar un personaje ficticio. Con frecuencia, alguien es constantemente descrito por una sola parte o característica. Por ejemplo, en una radionovela de policial negro aparecía un carraspeo cada vez que se producía un crimen. Ese sonido guiaba el relato y daba pistas.

Tmesis: la tmesis o encabalgamiento léxico es un fenómeno lingüístico que consiste en la fragmentación de una palabra compuesta al intercalarse otra palabra entre sus elementos constituyentes o al mediar una pausa métrica que la separa en dos versos. Esto es lo que habitualmente hacemos al editar sonidos o fragmentos de músicas alterando su melodía e insertando otros sonidos o melodías en distintos planos o en un mismo plano para dar espesura, por ejemplo, a un clima sonoro o a un escenario.



Ver Audio CD Corte 34

Ecfrasis: es una descripción detallada, también animada, de un objeto o artefacto de arte. Esta obra de arte puede ser real o ficticia y, a menudo, su descripción está insertada en una narración. Esta descripción es de alguna manera una transposición, ya que intento desde un lenguaje distinto recrear o transponer una obra. Esto es lo que hacemos por lo general al trabajar textos sonoros. Siempre buscamos, ya sea para complementar o producir un sentido específico, recurrir a un tipo de "descripción" desde el lenguaje sonoro. Pensemos en cuando construimos un escenario o realizamos una postal sonora.

Asíndeton: consiste en omitir la conjunción. Da agilidad al texto. Y se logran relatos con muy interesantes niveles de espesura. El ejemplo siguiente es producto de una serie de dinámicas que suelo trabajar en las clases.



Ver Audio CD Corte 35

Es una figura que afecta a la construcción sintáctica del enunciado y que consiste en la omisión de nexos o conjunciones entre palabras, proposiciones u oraciones. Esta ausencia de nexos transmite una sensación de movimiento y dinamismo o de apasionamiento, y contribuye a intensificar la fuerza expresiva y el tono del mensaje.

Como para ir concluyendo

Nunca debemos perder de vista que cuando realizamos un diseño estético estamos haciendo una opción comunicacional. Es decir, vamos a definir previamente qué es lo que queremos comunicar, y desde lo enunciativo estético qué vamos a subrayar en ese trabajo.

Hemos visto la idea de sonoridad desde distintos autores y según disciplinas diversas y momentos históricos variados, pero todos convergen en lo inasible del sonido como una categoría que va más allá de las racionalidades comunicacionales, situando a la comunicación sonora en el límite entre la práctica racional y la profundidad del la psique, y comunicación sonora en el límite entre la práctica racional y la profundidad de la psique y el alma humana.



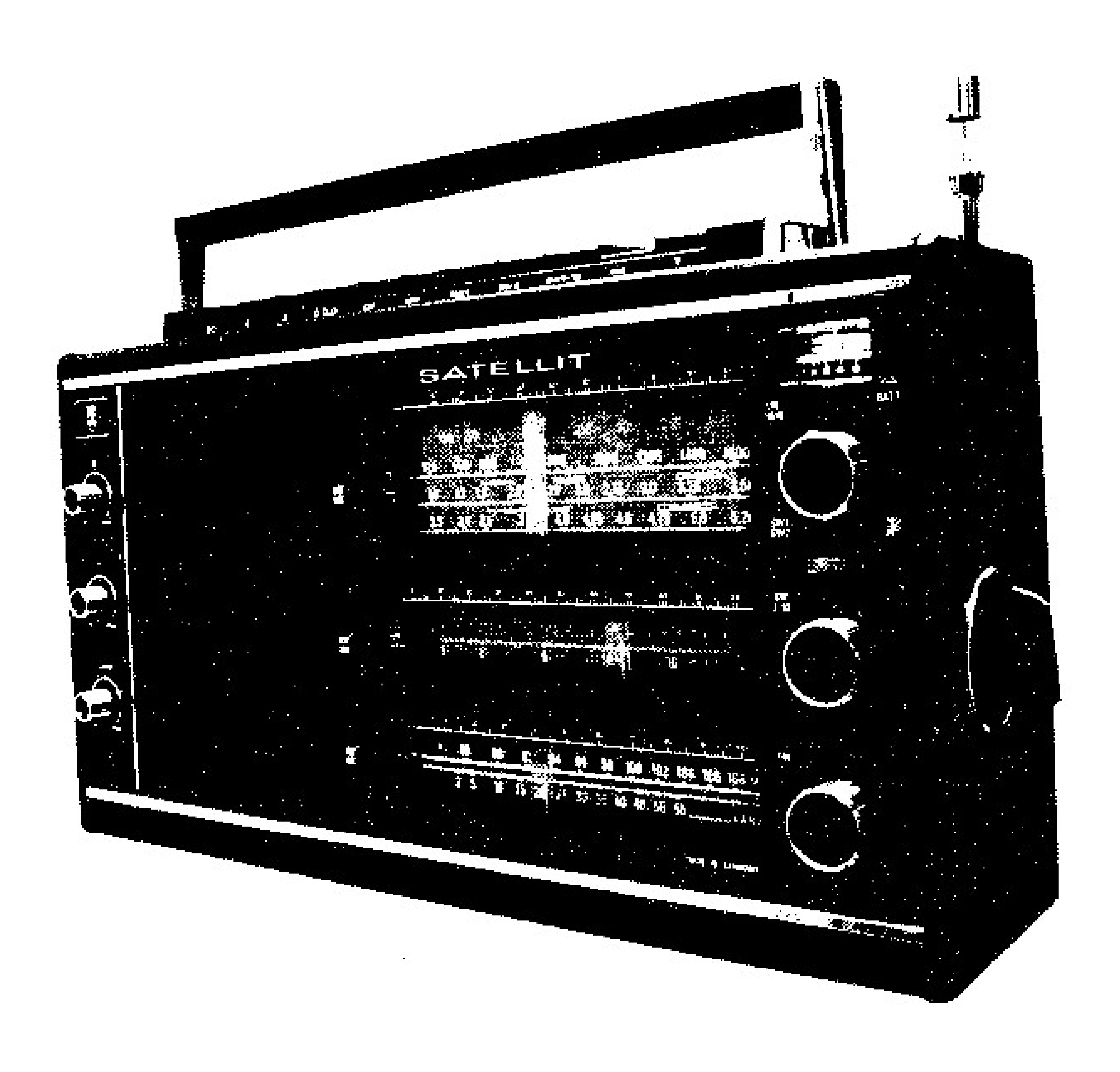


Parte DOS

Por ese palpitar



CAPÍTULO UNO



Género dramático

Cuando los escritores latinoamericanos nacidos alrededor de los años 40 toman como tema de sus obras el melodrama, rinden un homenaje a la vida cotidiana de su infancia, donde en las amplias casonas de provincia, tías solteronas, abuelas tejedoras, sirvientas concupiscentes y estudiantes rezagadas, se arracimaban alrededor de chirriantes parlantes de radios que parecían sarcófagos a oír tras el almuerzo piezas sentimentales o macabras. Durante mucho tiempo los autores que habían crecido oyendo los suspiros de amor de las heroínas radiales o los guturales sonidos de una deliciosa garganta bien rebanada por el cuchillo de un destripador, se resistieron a emplear estos elementos en sus ficciones, conscientes de que era un arte hecho con trucos baratos, destinados a halagar el mal gusto de una población con pocas exigencias estéticas. Pero en mi grupo generacional la mirada se bifurca también a estos subproductos, reconociendo en ellos el horizonte concreto en que se vivió. Los narradores y poetas jóvenes asumen con entusiasmo las formas vulgares de arte, ya sea para encontrar en ellas una secreta poesía, o bien para leerlas satíricamente. Así no es extraño encontrar en su literatura frecuentes alusiones a letras de azucarados boleros, venenosos tangos, erudiciones en hazañas de boxeadores, citas de poemas cursis que las pálidas enamoradas con los cachetes iluminados de colorete destacaban poniendo una hoja seca dentro de un libro.

Antonio Skármeta, *¡Reina radio soy tu esclavo!*

Basta recordar lo que contestó una vez que le preguntaron qué es el arte. "La pregunta está mal formulada", dijo con su vocecita nasal y su característica cara de opa para contestar entrevistas. "La formulación correcta, y esa pregunta sí me interesa, es: ¿qué diferencia a dos cosas exactamente iguales, una de las cuales es arte y la otra no?" La respuesta, según Warhol, era: "Mi cuenta de banco".

Juan Forn, *Esto no es un Warhol*

Tenemos la hoja en blanco, aunque hoy podríamos decir la pantalla en blanco. Queremos empezar a escribir una historia. Para escribir una historia de ficción, una narración, un cuento, hay algunas reglas o ayudas que son básicas, pero ninguna de ellas remplaza la imaginación, la capacidad de crear. Hay quienes tienen la capacidad de crear en imágenes, quienes son capaces de plasmar inmediatamente la situación de su idea original. Esto es una gran ayuda al momento de pensar la ficción en radio. Si bien lo nuestro es el sonido, esas imágenes nos permiten imaginar escenarios sonoros, personajes, sus características, estados de ánimo, tonos.

Algunas consideraciones previas

Se denomina "narración" a una sucesión de hechos que se producen a lo largo de un tiempo determinado y que, en general, dan como resultado la variación o transformación, en el sentido, de la situación inicial.

Desde la perspectiva de la semiótica, la narración se puede realizar con cualquier clase de signos: un cuadro, una imagen o un texto sonoro.

El relato es una forma de narración cuya extensión es menor a la de una novela. La base del relato consiste en contar una historia

más abierta que la novela, que deja al lector un margen mayor en su proceso de imaginación.

El término "relato" se suele utilizar como sinónimo de cuento, aunque éste tiene muchas más precisiones narrativas. Por eso se suele preferir el término "relato" para aquellos textos breves, en los que no hay una línea argumental precisa o que no lleva necesariamente a un punto de tensión como sí lo hace el cuento.

También se lo suele usar como un género intermedio entre el cuento y la novela. De todas maneras, a los efectos de lo radiofónico, las precisiones no agregan nada sustancial a nuestro trabajo.

Las narraciones pueden clasificarse de diversos modos, y aunque esto no tenga que ver con la esencia del trabajo con el género dramático en radio, sí nos servirá un cierto esquema clasificatorio para que al momento de crear nuestras historias y/o personajes logremos una mayor espesura dramática.

Nuestro eje es crear imágenes y sensaciones; por eso nos vamos a centrar en las posibilidades expresivas en radio más que en sus precisiones en cuanto a la definición acerca de si es relato, cuento, o novela. Con esta línea de trabajo intentamos construir herramientas o perspectivas desde la especificidad radiofónica. Aquí es necesario que nos detengamos con una aclaración. Tradicionalmente, a la ficción en radio se la denominó "género dramático". No es intención polemizar acerca de si es el mejor modo de seguir nombrando a la ficción en radio, pero la elección de no hablar de "género" y "formato" –otra de las maneras de llamar a la ficción en radio–, desde la perspectiva de la comunicación radiofónica, tiene que ver con la opción de cómo trabajar lo que denominamos "piezas sonoras". No vamos a entrar en una teorización sobre lo que se denomina "transgénero" o la ruptura de los formatos, porque no es el objetivo de este trabajo. Desde nuestra postura, entendemos a las piezas sonoras como producciones ficcionales diseñadas para la especificidad del medio radiofónico, con "algunas" referencias al género literario, con todo lo polémico que esto pueda resultar, es una elección de producción de ficción en radio.

Grotesco, parodia, ironía, sarcasmo

—Pero, al fin y al cabo ¿quién es usted?
¿Por qué está disfrazado así?
—Respondo, en una sola respuesta, a sus dos preguntas:
no estoy disfrazado.
—¿Cómo?
—Señora mía, yo soy el diablo.
Sí, soy el diablo. Pero no me tema ni se sobresalte.
En una rápida mirada de soslayo, de terror extremo, donde
fluctuaba un placer nuevo,
ella reconoció, de repente, que era verdad.
—Soy, de hecho, el diablo. No se asuste, sin embargo, porque
realmente soy el diablo, y por eso no hago daño.
Ciertos imitadores míos, en la tierra y encima de la tierra,
son peligrosos, como todos los plagiarios, porque no conocen
el secreto de mi manera de ser. Shakespeare, a quien inspiré
muchas veces, me hizo justicia: dijo que yo era un caballero. Por
eso, quédese tranquila: en mi compañía está bien. Soy incapaz
de una palabra, de un gesto que la ofenda. Cuando así no fuere
por mi propia naturaleza, Shakespeare me obligaba a serlo.
Pero, en realidad, no hacía falta.
Dato del principio del mundo, y desde entonces he sido siempre
un ironista. Ahora bien, como debe de saber, todos los ironistas
son inofensivos, excepto si quieren utilizar la ironía para
insinuar alguna verdad. Pero yo nunca pretendí decir la verdad
a nadie, en parte porque de nada sirve, y en parte porque no
la conozco. Creo que mi hermano mayor, Dios todopoderoso,
tampoco la sabe. Esas, sin embargo, son cuestiones de familia.

Fernando Pessoa, *La hora del diablo*

Se suele decir que es más fácil hacer llorar que hacer reír. Vinicius de Moraes decía *tristeza nao tem fin felicidade sim.* Los momentos felices o plenos parecen durar segundos y la tristeza una eternidad.

El humor, los motivos de la risa, son culturales e históricos. Cada cultura tiene sus temas y en cada momento nos hemos reído de cosas diferentes. Sin embargo, hay tópicos que trascienden fronteras. La parodia, la ironía o el grotesco son formas, lo que cambia son algunos temas según las culturas, el lugar social o la territorialidad, e incluso el momento. Por ejemplo, la parodia del medioevo no es la misma que desarrolla Capusotto.

La farsa teatral nace en la época medieval; es un modo de reacción y burla ante las represiones y los mandatos, y es también un modo de crítica. Se representaba en la plaza pública donde el pueblo, los pobres, tenían su único lugar de libertad:

> Un aspecto importante de la risa en la fiesta popular es que escarnece a los mismos burladores. El pueblo no se excluye a sí mismo del mundo en evolución. También, él se siente incompleto; también, él renace y se renueva con la muerte. Esta es una de las diferencias esenciales que separan la risa festiva popular de la risa puramente satírica de la época moderna. El autor satírico que sólo emplea el humor negativo, se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo; por lo que la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen.[44]

La parodia, en su uso contemporáneo, es una obra satírica que caricaturiza o interpreta humorísticamente otra obra de arte, un autor o un tema mediante la emulación o alusión irónica.

---

44 Bajtín, Mijaíl (1974), *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barral, Barcelona.

El grotesco refleja la realidad en un juego entre lo cómico y lo trágico. Pensemos en películas como *Feos, sucios y malos* o *Esperando la carroza*.

En Argentina lo conocemos como sainete, representación de comienzos del siglo XX que muestra la vida de los inmigrantes en los inquilinatos, conventillos caricaturizados por los sectores criollos o de la sociedad "decente" como se llamaba a los sectores ricos de la época a fines del siglo XIX y comienzos del XX.

El sarcasmo: puede definírselo como la forma del humor más baja, casi lindando con el humor negro. Es una burla malintencionada y descarnada cubierta bajo el matiz de la ironía. Pero, a diferencia de la ironía, es cruel, requiere más tonos expresivos. Quizás resulte un tanto sutil la diferencia, pero lo sarcástico estaría más acentuado en el tono que en el texto; por ejemplo, el modo en que doy una opinión, contradiciendo con el tono lo que digo en el texto. Hay quienes diferencian la ironía del sarcasmo por el nivel de obviedad o agresión en la opinión. Puede considerarse el sarcasmo como un grado extremo de la ironía.

Pensemos ahora en la ironía, el sarcasmo y el cinismo propios de las estrategias enunciativas en los 90. Quizás el ejemplo más evidente sea el programa CQC, que a través de la ironía y el cinismo nos hizo reír y tornó tolerable lo intolerable. Casi grotescamente, podríamos decir que *reíamos mientras bailábamos en el Titanic.* El sarcasmo, la ironía y el cinismo en ciertas prácticas enunciativas en el periodismo de los 90 se generalizó y suplantó al debate político.

Releyendo algunos textos dadaístas encontramos ciertas matrices en el tipo de prácticas comunicacionales que fueron casi fundantes en los 90 y marcaron un tipo de periodismo endeble, que sólo se dedicó a trivializar las estrategias enunciativas pero sin una ética de cambio.

Hace ya varios años, en pleno auge de estos modos enunciativos, una movilera de Radio *Rivadavia*, en el marco de un seminario sobre radio decía:

Si yo como movilero espero al ministro Corach a la salida de su casa y cuando tengo la posibilidad de ponerle el micrófono le digo: "¿Ministro no le parece una falta de respeto usar corbatas de 100 dólares cuando en Tucumán los niños se mueren de desnutrición? El ministro me dice: "No", o a lo mejor ensaya un retruco respondiendo que, en ese caso, mi traje no es de los coreanos y bien caro me debe haber salido. En realidad no conseguí nada, sólo hacerme la estrella, centrar en mí y no en el entrevistado. Otra cosa es si yo le digo: "Señor ministro, los datos del INDEC arrojaron que en Tucumán uno de cada cinco niños padece de desnutrición ¿desde el modelo económico de su gobierno no se contemplan estas realidades, qué medidas se van a tomar al respecto?". Entonces lo llevo al terreno que ellos no quieren, el de tener que dar respuestas políticas y no jugar al gato y al ratón. Y esto es lo que sirve al oyente, lo que lo ayuda a analizar la realidad.

Pensemos en los dadaístas de los primeros decenios del s. XX. Los siguientes son extractos del libro Dadá, historia de una subversión de Béhar y Carassou (1996):

Desde el momento en que se asiste a la quiebra general de las estéticas, de las religiones, de las mismas ideologías, el dadaísmo no tiene más que seguir en el sentido de la destrucción o bien complacerse en la contemplación pasiva del desastre. Una tercera actitud posible es la del payaso o presentador de circo que finge participar en los trágicos acontecimientos, incluso organizándolos, riendo para no llorar [...]. El individualismo de Dadá le impedía pensar en una acción política, la que fuera, esencialmente colectiva [...] en resumen, dadá negaba las soluciones políticas en virtud de una exigencia superior: la libertad del individuo, que no puede conciliarse con ningún poder.[45]

---

45 Behar, Henry y Michel Carassou (1996), *Dadá: historia de una subversión*, Península, Barcelona.

Hugo Ball dice: "El artista, como órgano de lo inaudito, amenaza y tranquiliza a la vez. La amenaza provoca rechazo pero, como resulta inofensiva, el espectador empieza a reírse de sí mismo por su temor".[46]

Para concluir, dejo unas reflexiones para repensar el humor:

> El grotesco, se sabe, es un mundo reorientado y desjerarquizado. Ordenado al revés [...] se tensan entre lo cómico y lo dramático. Y su principio epistémico es doble, complejo, contradictorio, para nada estático. Todo lo contrario: más bien. Es así que los efectos psíquicos que estimulan no son unívocos sino ambivalentes. Despiertan sensaciones contradictorias. Bombita "produce una feliz intranquilidad" (González). Y como él, también los demás personajes se sitúan dentro de las formas de la risa y el llanto. Provocan "fascinación" a partir de cosas repugnantes (Micky Vainilla, en concreto). Y hacen reír, escandalizando. La sonrisa que promueven no es sólo convulsiva. Sino preocupada. Más: nerviosa. Las situaciones que ocasionan nos producen también temor. A nuestra sonrisa se sobrepone un estremecimiento. O la risa es ensordecedora en un principio, pero cuando racionalizamos la situación que la provoca, nos asalta otro sentimiento la preocupación, sin ir más allá, la angustia. Cuando nos percatamos de la contradicción que estamos experimentando, debemos reconocer que hemos entrado en el espacio de lo grotesco. Y de la crítica al contorno. Más general: lo que experimentamos es un sentimiento de perplejidad acerca de lo que sucede y de cómo reaccionar frente a ello.[47]

46 Ball, Hugo (1916), *Romanticidades, la palabra y la imagen* (fragmento), traducción de Celia Martín, Cuenca [puesto en línea 1996], dirección URL: http://www.uclm.es/artesonoro/hball/html/palbra.html. Ball es un autor y poeta alemán (1886-1927), una de las figuras principales del Dadaísmo.

47 Carbone, Rocco, "Entre lo cómico y lo dramático", *Página 12*, Cultura & Espectáculos, martes 28 de octubre de 2008.

Radionovela, radioteatro, radio cómic

Los oyentes no lloran por mis novelas;
yo sólo les doy un pretexto.

Félix Caignet, *El derecho de nacer*

La radionovela

La radionovela comenzó a transmitirse por las ondas radiales a principios del siglo XX. Suele usarse como sinónimo de radioteatro, pero la diferencia radica en que la radionovela es una dramatización radial entregada por capítulos, y en el radioteatro, en cambio, se representa una obra teatral completa.

Sus temáticas, motivos y personajes son herederos directos del folletín o del melodrama, que luego darán origen a las telenovelas o culebrones.

Se mueven en un mundo bipolar con personajes planos claramente diferenciado: buenos y malos, ricos y pobres. La radionovela, o el culebrón en general, es una compleja matriz cultural que revela el imaginario latinoamericano sobre el cual se retroalimenta y se reproduce. Pero la clave está en incluir el melodrama como condición fundamental. La clave del melodrama son las emociones intensas, donde se conecta al radio oyente con la historia a través de una sucesión de hechos ocultos que de desenmascaran. El melodrama, reordena un "mundo" que estaba desordenado donde lo justo corona un proceso. Suele haber una tendencia a presentar la radionovela o la novela y el melodrama como un género menor o alejado de la cultura "instruida". Resulta interesante ver que en términos de nudo, de *ethos*, *pathos* y *logos*, siempre las polaridades y las tensiones entre el bien y el mal aparecen en obras clásicas de distintos géneros, pensemos en *Romeo y Julieta* o en *La Bayadera* si nos remitimos al ballet clásico.

El radioteatro

Desde la invención de la imprenta y con el aumento de la alfabetización, el papel comenzó a ser el soporte privilegiado por los creadores tanto cultos como populares.. La oralidad perdió parte de su relevancia, quedando restringida a los sectores rurales y a las capas bajas de la sociedad. Sin embargo, esta situación cambió con el surgimiento de la radio. La palabra hablada reconquistó nuevos espacios, validándose como soporte de la transmisión literaria. Luego, con la incorporación de la imagen, la televisión y el cine comenzaron a reinar. Sin embargo, en los últimos años hubo un proceso de recuperación del género dramático en radio en las zonas urbanas, sobre todo a través del radioteatro o del radio *cómic*.

El radioteatro tuvo un importante desarrollo en nuestro país, a diferencia de la radionovela, que fue muy fuerte en Venezuela.

En los radioteatros solían transmitirse obras teatrales, a veces de autores conocidos, y también versiones de películas. Cada emisión radial daba una obra completa.

En su época de auge, las compañías de radioteatro hacían giras por el país y presentaban una versión teatral en ciudades y pueblos.

El público solía gritar durante la representación e incluso agredir a "los malos". También los espectadores podían sufrir desilusiones, sobre todo las mujeres al conocer a los galanes, tan distintos a los imaginados, cuando, embelesadas por sus voces engoladas, suspiraban por ellos al lado de los aparatos de radio.

El cómic en la radio

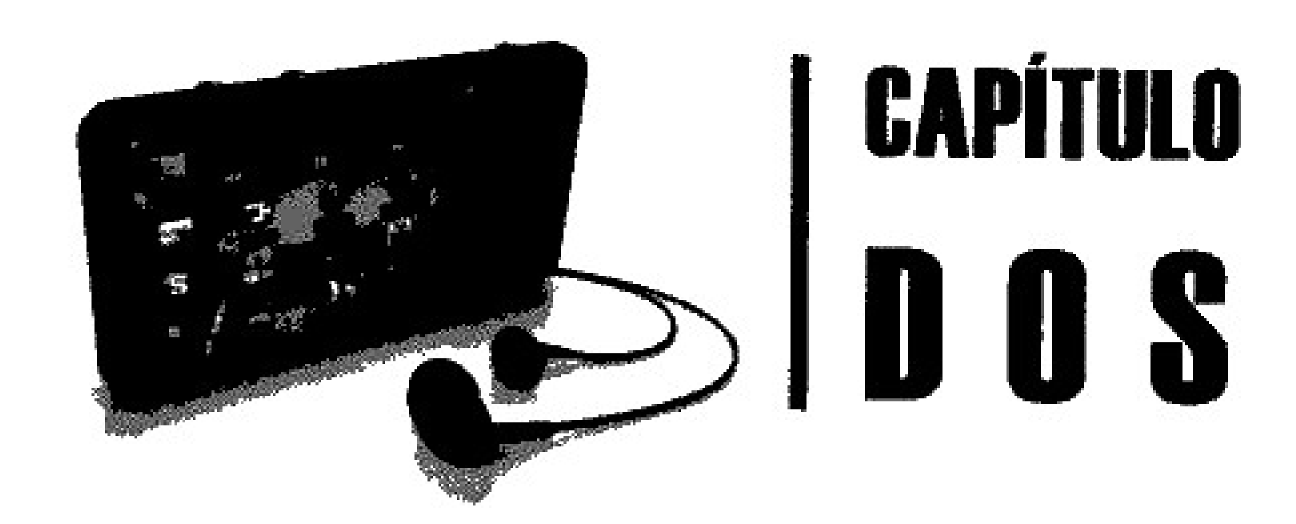
La recuperación del cómic o la historieta no es una novedad exclusiva de la radio, sino que es una tendencia generalizada. En los últimos años, hemos visto, y seguramente seguiremos viendo,

adaptaciones cinematográficas de clásicos (*Batman*, para dar un ejemplo) con grandes superproducciones.

Si bien la recreación radial de Tarzán podría enmarcarse en el radio cómic, hay una diferencia que tiene que ver con la temporalidad y las lógicas discursivas de época. Hoy, lo que planteamos como radio cómic está vinculado a una experiencia muy rica en nuestro país que remite en parte a una publicación emblemática de los 80 que fue la revista *Fierro*. Denominada "historieta erudita", grandes creadores se reunieron en *Fierro* con creaciones como *Perramus, El Sueñero, Boguie el Aceitoso.*



La transposición de estas historietas al formato radial tiene lógicas diferentes a las de *Tarzán* en su momento. La posibilidad de la edición digital permite la construcción de escenarios y "cuadros" complejos en términos sonoros. El ritmo y la velocidad, las temporalidades, los temas son eminentemente urbanos y con una audiencia más bien joven.



CAPÍTULO DOS



Construir la ficción en radio: la loca de la casa

¿Quién fue el que llamó a la imaginación la loca de la casa? Quienquiera que haya sido, sabía muy bien lo que estaba diciendo. Aquí hemos aprendido a lidiar con esa señora mucho mejor que Sidalia con Belinda; le hemos permitido corretear a sus anchas pero sin dejar que se exceda. La historia que va a filmar Socorro podría remontarse a un pueblo colombiano llamado Mompox. Es un pueblito típicamente colonial –algo así como Trinidad en Cuba– con tres calles que corren paralelas al río. Mompox, tierra de Dios donde se acuesta uno y amanecen dos según se dice. Es un lugar lleno de locos. Allí toda familia que se respete tiene su loquito y lo amarra al árbol del patio, sobre todo cuando hay visitas. La imaginación trabaja sobre esos datos y a menudo se queda corta, como es natural. Porque la inventiva de la realidad no tiene límites. En cambio, las situaciones dramáticas se agotan rápidamente; no hay treinta y seis, sino tres grandes situaciones dramáticas: la Vida, el Amor y la Muerte. Todas las demás caben ahí.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *CÓMO SE CUENTA UN CUENTO*

Para elaborar un radioteatro, una radionovela o un radio cómic, tenemos dos posibilidades: adaptar una obra existente o crear una historia propia. Nos vamos a concentrar primero en la creación de una historia propia.

En principio, tenemos que tener una idea. Pero para tener una idea necesitamos saber qué queremos decir. Hacer ficción no sig-

nifica estar por fuera de la realidad. Las ideas no salen de la nada. Generalmente responden a inquietudes personales, ya sean existenciales, sociales, políticas... por lo cual toda ficción siempre deja un mensaje. A su vez, esas inquietudes están ancladas en temas epocales. O sea, vivimos en un tiempo determinado, una cultura y una sociedad que nos marcan y nos atraviesan. Esos "temas" son la matriz de nuestras ideas e inquietudes. En definitiva, crear es darles nuestra impronta.

Pero con la idea no alcanza. Para que sea efectiva tenemos que tener una "buena historia". Dice García Márquez:

> Padezco de la bendita manía de contar. Y me pregunto: esa manía ¿se puede trasmitir? ¿Las obsesiones se enseñan? Lo que sí puede hacer uno es compartir experiencias, mostrar problemas, hablar de las soluciones que encontró y de las decisiones que tuvo que tomar, por qué hizo esto y no aquello, por qué elimino de la historia una determinada situación o incluyo un nuevo personaje... en otras palabras, uno abre bien los ojos, no se deja hipnotizar, trata de descubrir los trucos del mago. La técnica, el oficio, los trucos son cosas que se pueden enseñar y de las que un estudiante puede sacar buen provecho.[48]

De modo que siguiendo las recomendaciones del padre de Aureliano Buendía intentaremos avanzar sobre el proceso creativo de la ficción en radio.

48 García Márquez, Gabriel (1998), *La bendita manía de contar. Taller de guión*, Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba, Ollero y Ramos editores, Madrid.

El deseo como eje estructurador en los relatos

Hay tres tópicos que construyen la trama y el conflicto de cualquier relato: querer, poder, deber. Quiero, puedo y no debo. Puedo, debo y no quiero Y todas las variantes posibles. El motor siempre es el deseo. Pero, ¿qué es el deseo? Según Esther Díaz:

> El deseo es una pulsión, una fuerza que tiende a expresarse, a realizarse a expandirse. El deseo es una inquietud producida por la insatisfacción y es, al mismo tiempo, una manifestación vital. El deseo en sí mismo no tiene ningún objeto determinado, es pulsión de vida, de autoafirmación. Pero las sociedades se ocupan, entre otras cosas, de construir representaciones en las que "depositamos" el deseo. Se podría decir entonces que el deseo es intemporal. Pero el objeto de deseo es histórico, depende de los discursos y las prácticas de cada época [...] hubo épocas en que la pulsión deseante se orientaba fundamentalmente hacia lo religioso. Hubo otras épocas en que el deseo se regía por valores predominantes, estéticos, bélicos o republicanos. Con el avance del capitalismo las representaciones del deseo se concentraron en el consumo: La tecnociencia colabora para que se desvanezca nuestra antigua noción de cuerpo. Pero no es menos cierto que a su vez crea otras formas de deseo. Un deseo atrapado en la red de redes, en los teléfonos en las pantallas donde se trata más de ver y escuchar que de tocar.[49]

Al pensador griego Aristóteles se le han atribuido muchas expresiones, que vaya a saber uno si alguna vez las dijo, pero, otorgándole credibilidad a lo que ha llegado hasta nuestros días, va-

49 Díaz, Esther (1999), "Guilles Deleuze: poscapitalismo y deseo", en *Posmodernidad*, Biblos, Buenos Aires.

mos a tomar: sus conceptos de la tríada *ethos*, *logos* y *pathos*, como elementos centrales de la persuasión en la retórica.

Y aquí comienzan los problemas. Si bien tomaremos lo sustancial para nuestro fin, que es la construcción de una narratividad creativa, interesante y bien diseñada, hay algunas diferencias en torno a qué implica o lo que "significan" cada uno de estos elementos de la retórica de la persuasión.

Logos, pathos y *ethos* son las tres condiciones que, en la retórica de Aristóteles, debe reunir un discurso estructurado, en nuestro caso, entendemos por discurso cualquier materia significante.

Desde esta posición, definimos al *logos* como el argumento, lo que decimos, cómo lo estructuramos desde lo formal y desde lo enunciativo (tono, elementos sonoros y textuales, etc.); así, el *logos* impacta al *pathos*, esto es, lo que genero en mi audiencia. La respuesta positiva de los oyentes hace que el *logos* se potencie través de la respuesta afectiva de los oyentes. El *pathos* es la emoción que ponemos en el discurso a través del tono de voz y del lenguaje no verbal; esta emoción despierta una respuesta similar en la audiencia. Por último, el *ethos* es el carácter que le imprime el enunciador, su poder de convicción, su credibilidad.

Según otras interpretaciones, debería denominarse "pragma" a la ejecución de una idea: *logos* es lo dicho, y lo dicho manifiesta el asunto, el carácter de quien lo dice (*ethos*) y lo que trata de imprimir en el otro (*pathos*). Pero de una u otra manera estamos hablando prácticamente de lo mismo, esto es, la estructura de una narración: qué quiero decir, cómo lo voy a decir y qué quiero generar en mis oyentes.

La estructura del relato radiofónico

La inspiración para escribir una historia sale en general de la vida cotidiana y no de algunas musas que nos revolotean. La creatividad se puede ejercitar. Dos ejemplos: sentémonos en una plaza,

observemos situaciones y personas, y construyamos una historia. Podemos también sentarnos en un bar, o en cualquier lugar público. Otra posibilidad es tomar noticias insólitas de los diarios y recrear las situaciones o la historia de los personajes que llevaron a ese desenlace. Los casos policiales, ya sean resueltos o no, también son fuente de inspiración.

Cómo empezar

El inicio de una historia está pautado por el objetivo de mi narración. Por consiguiente, primero tengo que tener la historia completa diseñada y luego definir el modo de impacto inicial para atraer al oyente. En nuestro caso, quizás una melodía o un audio de película o un diálogo icónico, pueden ser más fuertes como disparadores que el inicio del texto escrito.

Cómo concluir

En relación al final de la historia debemos evitar correr dos riesgos: lo obvio, o lo muy abierto. En el caso de la oralidad, en general, una frase corta y contundente suele producir un buen impacto.

Si vamos a realizar un final abierto, necesitamos que la frase tenga una ligazón directa con el inicio del relato, un buen ejemplo es la ya mencionada novela *La Reina del Sur* de Pérez Reverte. El comienzo: "Sonó el teléfono y supo que la iban a matar". El final: "De Teresa Mendoza nunca más se supo. Hay quienes aseguran que cambió de identidad y de rostro, y que vive en los Estados Unidos. [...] Se habla de París, Mallorca, Toscana; pero en realidad nadie sabe nada".[50]

El final, también en algunos relatos, es el desenlace de algo que en ningún momento está preanunciado en el inicio. La clave está en la historia y cómo se va desarrollando. Veamos *Brooklyn Follies* de Paul Auster. El comienzo: "Estaba buscando un sitio tranquilo para morir. Alguien me recomendó Brooklin". El final: "Pero

50 Pérez Reverte, Arturo, *op. cit.*, supra, nota 41.

de momento todavía eran las ocho de la mañana, y mientras caminaba por la avenida bajo aquel radiante cielo azul era feliz, amigos míos, el hombre más feliz que jamás haya existido en la tierra".[51]

Como ejercicio, recomiendo ver qué estrategias se han usado en distintas novelas que hayamos leído y qué vinculación tienen el inicio y el final.

Algunas pistas para la escritura

Claridad y simplicidad. La complejidad será dada por los climas y escenarios sonoros. Los textos de autor, complejos, de los que hacemos transposiciones, tienen otra lógica y al momento de trabajarlos para radio, como ya dijimos, es el texto en sí mismo y su poética lo que comunica.

Oralidad. Estamos escribiendo para ser oídos, no vamos a ser leídos, por lo tanto, probemos leer en voz alta el texto y pedirle a alguien que nos diga qué le sugiere.

Totalidad. Los conectores entre escenas o situaciones no pueden ser fragmentados, tiene que haber una conexión, como en la construcción de climas sonoros que hemos desarrollado, y distinguíamos entre el clima general de la narración y los climas específicos que se van construyendo en el relato.

Continuidad. La historia debe ser atractiva y dinámica de comienzo a fin. No debemos caer en el error de agregar situaciones o descripciones de "relleno".

51 Auster, Paul (2006), *Brooklyn Follies*, Anagrama, Barcelona.

El diálogo dramático

El diálogo en la pieza de ficción puede cumplir una función informativa o anticipatoria: a través de un diálogo informo lo que estoy planeando, que puede ser una pista falsa dada por una sugerencia o una metáfora. Por ejemplo, le digo a mi interlocutor: *"Se terminó el perdedor, en pocos días te vas a sorprender cuando leas los diarios"*. La utilización del condicional también es un recurso posible: "*Lo hubiera matado con mis propias manos*". En la construcción de los diálogos informativos siempre es más interesante trabajar con la sugerencia, no ofrecer una información certera, si no, estaríamos en otra modalidad de diálogo, que es el que produce un avance en la acción. En ese caso, el diálogo cumple una función de motor, hace avanzar la historia, produce una alteración en el curso de los acontecimientos: *"Sí, fui yo quien disparó aquella noche en la playa"*.

El monólogo como forma de diálogo

Entender el monólogo como forma implica verlo como práctica no necesariamente enmarcada en otra forma discursiva.

88 90 92 94 96 98 100 102 104 106

> Desterrada la idea de que el monólogo se limita a presentar un personaje que se encuentra solo cuando habla y únicamente se dirige a sí mismo, estaríamos ante un diálogo travestido, encubierto, capaz de poner en situación de comunicación al personaje con el público, estableciendo la autosuficiencia mediante la interpelación e interacción.[52]

52 Fobbio, Laura (2009), *El monólogo dramático: interpelación e interacción*, Comunicarte, Córdoba.

El monólogo así entendido, como "diálogo travestido", propone un "diálogo" con el oyente, pues lo construye como testigo y cómplice.

El monólogo busca incomodar, de ahí la situación de diálogo abierto hacia la audiencia. Nos coloca en el lugar de cómplices, nos incluye en el relato. "La conversación del monólogo es sólo el comienzo de múltiples preguntas y prácticas. ¿Quién interpela? ¿Por qué lo hace? ¿Acaso quiere comprobar que algo/alguien está escuchando? ¿Necesita una respuesta para poder seguir discurriendo?".[53]

Tomando parte de la clasificación y ordenamiento que hace Laura Fobbio sintetizamos posibles estrategias o modalidades del monólogo:

1- Monologante que se autointerpela utilizando el desdoblamiento discursivo.
2- Monologante que interpela a otro que puede o no estar presente.
3- Monologante que construye otro "ficcional" que incluso puede ser un objeto.
4- Monologante que interpela a la audiencia.

Desde esta perspectiva, al monólogo ya no se lo puede considerar un hablar a solas; hay una instancia comunicacional, hay un "otro". Es por eso que se puede tomar al monólogo como una estrategia posible de diálogo dramático en una pieza ficcional.

Empecemos a crear

Lo básico:

- Introducción
- Conflicto
- Resolución

53 Ibíd.

El primer paso es pensar y escribir en no más de seis líneas una síntesis o idea que respete este esquema.

Ejemplo: Una joven llega de un pueblo del interior del país tentada por un aviso para trabajar en la ciudad. Allí es atrapada por una organización de tráfico de mujeres para prostíbulos. Una tía intenta tomar contacto con ella e intuye que algo le sucedió. Viaja a la ciudad y emprende, mediante distintas estrategias, la búsqueda. Cada vez que está por encontrarla, pierde el rastro. Finalmente, con la ayuda de un periodista y una organización que trabaja sobre estos casos, logra encontrarla, pero no consigue desbaratar la red.

Esta historia tiene introducción, conflicto y resolución. Además, el conflicto es complejo, tiene momentos de tensión, de desesperación, de esperanzas, lo que se denomina "picos de atención y distención" para que el oyente pueda relajarse por momentos, e incluso son recursos que permitirían hacer una serie en varios capítulos.

Tenemos la idea, pero esto recién empieza, ya que desde allí tendremos que construir una historia verosímil y atractiva. A continuación, explicaremos lo que denominamos propiamente guión.

El guión tiene tres partes fundamentales:

- La organización de la historia: cómo voy a estructurar la idea: capítulos, personajes, tipo de lenguaje, etcétera.
- El conflicto: cómo voy a hacer vivir a los personajes la historia
- El mensaje: qué es lo que quiero decir con mi historia

Comencemos a trabajar:

Idea: la idea es el motor de mi historia, es lo que quiero decir puesto en un relato.

El conflicto: es lo que le dará cuerpo a mi idea. En el caso del ejemplo que dimos, son las situaciones que viven los personajes centrales de mi historia: la joven, la tía, el periodista, y otros personajes secundarios que ayudan a sostener la historia.

Personajes: son los que van a dar cuerpo a la historia. Su construcción debe ser cuidadosa, ya que, si al rol de la joven ingenua

que queda atrapada en una red de prostitución le pusiéramos una voz potente y con un léxico elaborado, no resultaría creíble.

Acción dramática: en esta etapa vamos a construir el relato con situaciones concretas: cómo llega la joven a la ciudad, con quiénes se va vinculando, el momento en que se da cuenta de que la engañaron, las sospechas de su tía, el viaje a la ciudad, los primeros indicios, la aparición del periodista que la va a ayudar, el contacto con la organización que denuncia estos casos, y en paralelo, las situaciones que va viviendo la joven, los momentos en que parece que la van a encontrar, etcétera.

La acción dramática debe respetar dos aspectos:

Picos de atención y distensión. Una historia que va a ser narrada a través de la radio tiene que lograr que el oyente quede atrapado, pero también tiene que darle momentos en que se pueda relajar. Esto nos permite que la historia sea más atractiva, donde haya momentos en que se describen sensaciones, estados de ánimo o lugares, para luego pasar a la acción

Motor y descripción. No debemos confundir el motor de la historia, o sea, lo que la hace avanzar y las descripciones. El motor son las acciones concretas: *"Salía de mi casa y al cruzar la calle un camión dio contra la verdulería"*. La descripción es cómo escenifico esa acción: *"La calle a esa hora de la mañana estaba desierta, solamente un perro callejero deambulaba por la vereda de la verdulería"*. De una buena articulación entre motor y descripción lograremos una buena escena. En radioteatro, la radionovela o el radio cómic, la descripción se construye en gran medida en el escenario sonoro, la ambientación, y el motor en los diálogos y las presentaciones de conflictos.

Resolución. Como su nombre lo indica, es la resolución del conflicto. Una historia sin final no es una historia. Pero con final no queremos decir que todo sale bien. Un final puede ser abierto, es decir, dejar una pregunta o una pista para una segunda parte. Lo que queremos decir con resolución es que se diluye la tensión de la acción dramática y damos una posible salida al conflicto.

Sinteticemos lo dicho hasta ahora.

Idea: Cinco líneas contando lo que queremos desarrollar. La historia de una joven de provincia que llega engañada a la ciudad para trabajar y cae en una red de tráfico de mujeres.

Conflicto: cuál va a ser el nudo de esa historia que queremos contar. La investigación que lleva adelante una tía para dar con la joven y desbaratar esa organización.

Personajes: quiénes van a corporizar la historia. La joven, la tía y un periodista que la ayuda serán los personajes principales. Otras jóvenes, el jefe de la organización, policías, etc., serán los personajes secundarios (acompañan la historia).

Acción dramática: cómo se va a desarrollar el nudo de la historia. Son los avances y retrocesos en la búsqueda de la joven, los momentos en que parece que se va a resolver el problema y no se logra, etc.

Resolución: la posible salida del conflicto de la historia. El final de la historia que puede ser cerrado o abierto: encuentran a la joven y van todos presos, o encuentran a la joven y la banda logra escapar de la justicia.

Pero esto no es todo.

¿Cómo vamos a definir nuestra historia? ¿Un drama, una aventura, una comedia?

Una clasificación posible

Las clasificaciones siempre son incompletas y a veces contradictorias. Por eso lo que intentaremos es hacer una guía orientativa para pensar desde dónde vamos a trabajar al momento de diseñar nuestra producción.

GÉNERO	VARIANTES
Aventura	Acción Misterio Musical
Comedia	Romántica Musical Juvenil Humorística Policial
Policial	Psicológico Acción Social Romántico
Melodrama	Acción Juvenil Misterio Asesinatos Social Romántica Guerra Musical Psicológico
Drama	Romántico Biográfico Social Musical Acción Religiosos Psicológico Histórico
Otros	Ficción Farsa Terror Documental Series Educativo Parodia

Como podemos ver, algunas características se cruzan o aparecen en distintos géneros. Pero al menos nos sirve como guía mínima de las posibles combinaciones que podemos hacer.

Una vez que definimos el tipo de producción y el tono que le daremos (drama policial, social) tenemos que construir los personajes.

La construcción de los personajes

Una buena historia puede morir por una mala construcción de los personajes, mientras que una historia floja pero con buenos personajes puede sobrevivir. De ahí la importancia de este punto.

¿De dónde sale un personaje? De todas partes.

El proceso de creación de un personaje es una mezcla de rasgos de personas conocidas, cercanas, que alguna vez se cruzaron en nuestras vidas, familiares, uno mismo, estereotipos culturales u otros personajes que nos hayan interesado.

Sólo se trata de ser observador en nuestra vida cotidiana, y es allí donde lograremos una gran fuente de inspiración.

Éste puede ser un ejemplo: Un domingo a media mañana caminaba por el barrio de Almagro y me llamó la atención una mujer de más de 70 años. ¿Qué me llamó la atención?, ¿que caminaba con dificultad?, ¿que paseaba un perro?, ¿que llevaba un sombrero tejido con flores?, ¿que olía a una fragancia vieja? No. Lo que me resultó curioso fue que en una mano llevaba envuelta en una bolsa de nylon, una radio *spyca* desde la que se escuchaba un tango. Un detalle hizo que, entre tantas mujeres que circulaban por la ciudad, esa mujer mayor me resultara distinta, despertara mi curiosidad y enseguida le imaginara una historia.

Las fuentes pueden ser:

- Familiares
- Amigos
- Una maestra
- El empleado de un comercio

• Personajes de historietas
• Vecinos
• Personajes públicos
• Personajes históricos

Un ejercicio útil para descubrir personajes es sentarse, por ejemplo, en una plaza o en un café y observar. Detenernos en alguna persona, describirla según como nosotros la vemos y construirle una historia.

Para tener en cuenta:

Género

Debemos definir si el protagonista y los demás personajes serán mujeres u hombres, o de otras identidades sexuales. Quién va a tener el rol central, quiénes van a ser los antagónicos, etc.; esto no es un dato menor, ya que si quiero hacer una historia de contenido social y lo protagoniza una mujer, estoy dando una mirada sobre la condición de la mujer.

Origen poblacional

Pueblo originario, ¿de cuál? ¿De Latinoamérica, de Norteamérica?
Chino, ¿de Taiwan, de Pekín, de las zonas rurales?
De Oriente ¿de Irán, de la India, de Rusia, Checheno?
Africano ¿del norte, musulmán, sudafricano?

País: No es lo mismo si mi personaje es alemán, mexicano o argentino. O si es de una ciudad grande o de un pueblo.

Sector social

Aristócrata
Pobre
Terrateniente
Vive en la calle

Origen familiar

Huérfano
Adoptado
Familia conservadora
Familia liberal
No conoce su origen

Educación y ocupación

Nivel de escolaridad
Trabajo que desarrolla
Tiene pasatiempos fuera del trabajo
Es estudiante

Otros aspectos

Edad
Nombre
Apariencia física
Creencias
Carácter
Visión de la vida

Ahora vamos a construir un personaje siguiendo esta guía:

Hombre
Africano
Reside en Río de Janeiro
Vive en la calle
No conoce su origen
Es analfabeto
Tiene alrededor de 50 años
Se llama Druma
Contextura física grande
Es místico
De carácter muy tranquilo
Es optimista a pesar de su situación

A partir de estos rasgos generales vamos a definir si habla mucho o poco, qué tipo de vocabulario tiene, con quiénes se relaciona, cómo lo hace con su entorno, etc. Es decir, podemos armar un marco a partir del cual construir un personaje creíble. Esto es clave, porque si el personaje no tiene coherencia nadie creerá en nuestra historia, o lo que es peor, no podremos atraer y atrapar a nuestro oyente cuando hagamos la narración. Pero nuestro personaje también puede ser contradictorio, por ejemplo, ser optimista con los demás y apesadumbrado consigo mismo, A saber,

debemos darle espesura. Podemos ver así que la construcción del personaje es la base de nuestra historia.

Para concluir, dos cuestiones más. La importancia de cómo abro un relato es casi excluyente; si no retengo a mi oyente en los 40 primeros segundos, tengo que darlo por perdido, ya que cambiará el dial. Esto se asemeja, en términos literarios, a la recomendación de atrapar al lector en las dos primeras páginas. En este caso no hay formulas, sino creatividad. En relación con los textos sonoros puede haber recursos que van más allá del texto escrito. Puede ser una melodía articulada con algún otro elemento del lenguaje sonoro, por ejemplo. Esto puede funcionar en caso que el texto no sea propio, no podamos alterarlo y consideremos que le falta fuerza para la lógica de los tiempos radiales (la brevedad).

Antes de pasar al próximo tema, un ejemplo de brevedad, construcción de imagen y contundencia:

> Sonó el teléfono y supo que la iban a matar. Lo supo con tanta certeza que se quedó inmóvil, la cuchilla en alto, el cabello pegado a la cara entre el vapor del agua caliente que goteaba en los azulejos. *Bip-bip* se quedó muy quieta, conteniendo el aliento como si la inmovilidad o el silencio pudieran cambiar el curso de lo que ya había ocurrido.[54]

Algunos recursos retóricos para la escritura radiofónica

La anacronía: es la alteración del orden cronológico de los sucesos en el relato. En un texto narrativo, los acontecimientos de una historia pueden ser ordenados en forma cronológica (siguiendo la línea temporal presente-pasado-futuro) o recurriendo a la anacro-

54 Perez Reverte, Arturo, *op. cit.*, supra, nota 41.

nía (no sigue una secuencia temporal lógica). Por tanto, el "tiempo del relato" (cómo presento los hechos) no necesariamente coincide con el "tiempo de la historia" (cómo ocurrieron los hechos).

La anacronía puede ser un movimiento hacia adelante o hacia atrás en el tiempo con respecto al presente de la narración.

Analepsis: es un movimiento de retrospección. Se suele distinguir entre *flashback*, donde se da un breve "salto atrás", y el *racconto,* de mayor extensión. Narra acontecimientos anteriores al presente de la acción e incluso anteriores al inicio de la historia.

Prolepsis: es un movimiento de prospección. Narra acontecimientos futuros, anticipaciones con respecto al presente de la historia. Asimismo, la prospección puede darse de dos formas, la proyección hacia el futuro de forma breve, y la premonición, un amplio salto en el futuro de la historia, para regresar, luego, a la narración inicial.

Un ejemplo inserto en el realismo mágico, del que hablamos en otro capítulo, es el siguiente párrafo de *Crónica de una muerte anunciada*. Lo maravilloso en este caso es la contundencia y el espesor del texto en apenas dos líneas: "El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo".[55]

Podríamos tomar también el comienzo –ya mencionado– de la novela de Pérez Reverte *La Reina del Sur:* "Sonó el teléfono y supo que la iban a matar".

El desarrollo siguiente de nuestro relato anda o desanda una historia, la concreta o no, pero, en tanto figura retórica, es de una contundencia interesante. El trabajo con las temporalidades, bien trabajado, le da al texto riqueza y un juego de laberintos interesante.

Otra forma de alteración de las temporalidades es un recurso para trabajar los personajes y sus historias que los ubican y les dan espesura en un relato determinado.

55 García Márquez, Gabriel (1981), *Crónica de una muerte anunciada*, Sudamericana, Buenos Aires.

La *elipsis* es una figura retórica que consiste en la supresión de algún término de la oración, que, aunque sea necesario para la correcta construcción gramatical, se sobreentiende por el contexto. Este es un recurso clave para la redacción en radio y fundamentalmente cuando trabajamos artística y estética radiofónica o género dramático.

La *enálage* es una figura retórica que consiste en utilizar una palabra con una función sintáctica que no le es propia. Las formas verbales ejercen función de atributo: "En mi vida su amor ya es un fue".

El *flashforward*: se trata de alterar la secuencia cronológica de la historia, conectando momentos distintos y trasladando la acción al futuro. Es un recurso ideal para la redacción de ficción en radio. Puede ser, por ejemplo, una ida repentina de un personaje al futuro. En su reverso está el *raconto,* que es una retrospectiva hacia el pasado. Esto permite en radio, acortar textos y reemplazar desde la lógica sonora extensos párrafos.

El polisíndeton consiste en un tipo de redacción cuya función consiste en acelerar o agilizar la lectura, por ejemplo, con una enumeración:

"Quiero minar la tierra hasta encontrarte/ y besarte la noble calavera/ y desamordazarte y regresarte" (Miguel Hernández).[56]

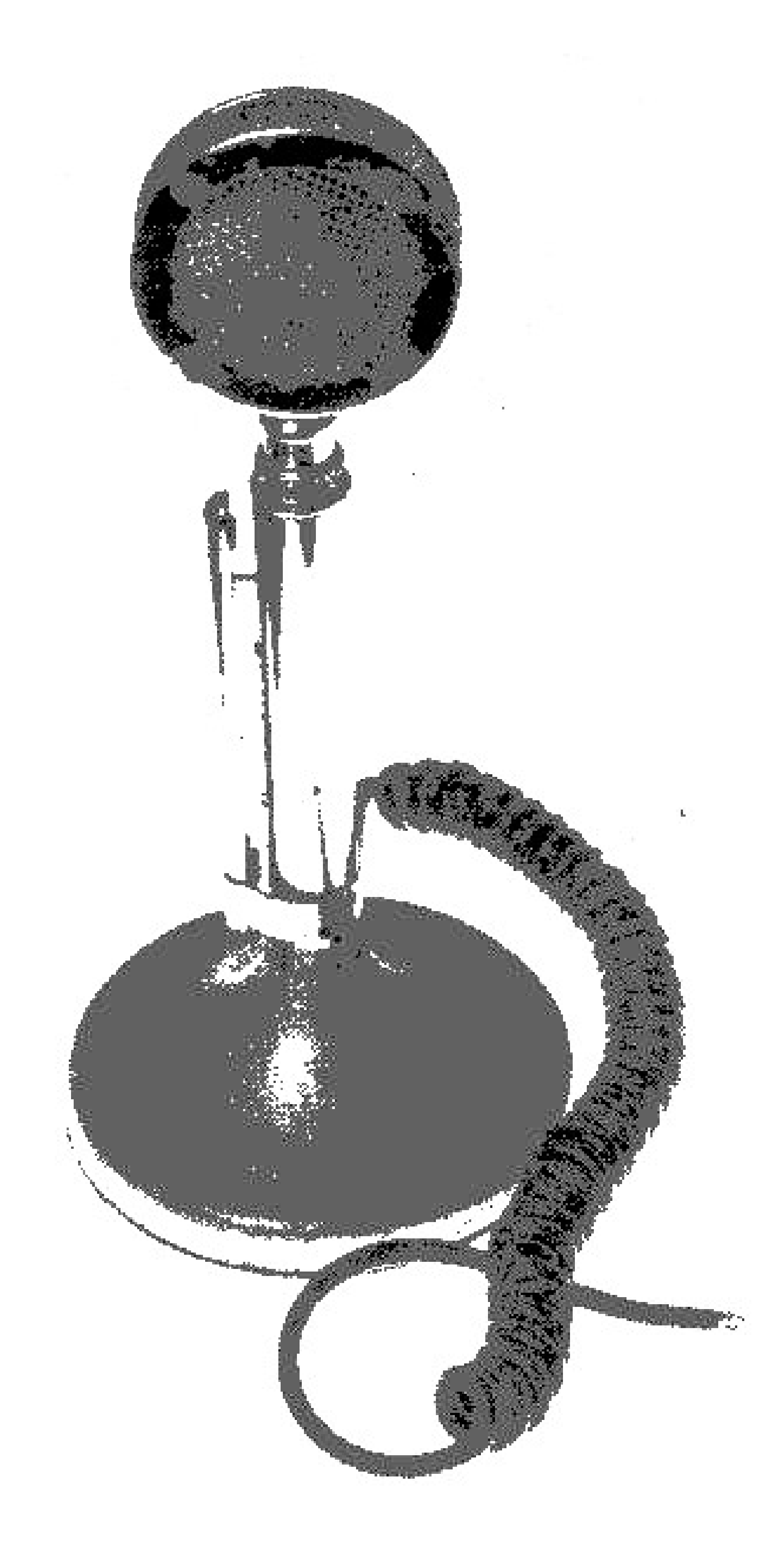
"Y sueña. Y ama. Y vibra; y es hija del sol" (Rubén Darío).[57]

---

56 Hernández, Miguel, 1978 [1935], "Elegía a la muerte de Ramón Sijé", en *El rayo que no cesa*, Losada, Buenos Aires.

57 Darío, Rubén, (1982) [1904], "A Rooselvet", en *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas*, Hyspamérica, Ediciones Orbis, Buenos Aires.





Pauta, guión, libreto. El lienzo sonoro

Podemos distinguir tres guías de trabajo: la pauta, el guión y el libreto.

La *pauta* es más general y se suele usar para ordenar el aire en un programa. Como su nombre lo indica, da los lineamientos a seguir, pero no es estricta. O sea, se puede modificar ante situaciones no esperadas, por ejemplo, un entrevistado que a último momento nos avisa que no llega, o una entrevista que resulta muy interesante y la hacemos más larga de lo pautado.

Operador	Cortina musical CD Nº 1 Corte 2. Baja el volumen y da aire	10'
Piso	Presentación del bloque del programa y los temas que se tratarán.	1'
Operador	Separador para presentar entrevistas. Cortina musical CD Nº 1 corte 2. Baja y deja de fondo	40'
Piso	Presentación del entrevistado e inicio de la entrevista	5'
Operador	Pausa musical. CD 2 Tema musical 5	3'

El *guión*, como guía de trabajo, es más estricto que la pauta; no se puede modificar. Se usa generalmente para editar informes especiales o entrevistas editadas. También para radioteatros o radionovelas sin mucha complejidad.

Operador	CD Nº 1 Corte 3 de 0:00 a 0: 23.	
Locutor	*Las organizaciones de la economía social son aquellas que han llevado a cabo los trabajadores como estrategia de supervivencia propia, para sus familias, su grupo de inserción, ante los altos índices de desocupación alcanzados en Argentina en etapas anteriores. En el desarrollo de estas estrategias han puesto en juego su principal recurso, el trabajo, para lograr producciones que los condujeran por el camino de la inclusión.*	20"
Operador	Entrevista a miembro de una cooperativa. Desde 0:00 a 0:53' *Nosotros en mi familia teníamos dos planes, pero nos propusieron juntarnos con los vecinos para armar una cooperativa de confección de guardapolvos. Nos dieron las máquinas y nos enseñaron como trabajar*	1'
Operador	CD Nª 2 corte 5 0:00 a 0:23 baja y deja de fondo	25'

El *libreto* es más complejo y se utiliza para los radioteatros, las radionovelas y los radio cómics, ya sean en vivo o grabados. Lleva una serie de recomendaciones y acotaciones tanto para el operador como para los actores. En los primeros años de la radio también participaban los encargados de los efectos especiales que se hacían en vivo con distintos recursos. En la actualidad se tiende a reemplazarlos por los "efectos sonoros" previamente grabados. Si bien es una ventaja, hay quienes recuerdan lo artesanal de los efectos como algo a rescatar. Por ejemplo, para el efecto de fuego se arrugaba papel celofán, y así una serie de variantes que se hacían en el estudio. El libreto no se puede modificar ya que si yo hago una modificación en mi texto confundo a los otros actores o al operador.

Operador	CD Nª 1 Tema 3 CD de efectos. Corte 2 Puerta que se abre chirriando	Música de suspenso
Helena	*¿Quién es ?*	Con tono de temor
Operador	Silencio de 3' Vuelve la música de suspenso	
Helena	*¿Quién anda ahí?*	Con vos de desesperación y casi gritando
Operador	CD efectos Corte 5	Pasos lentos
Fantasma	*...Heleeeena*	Tono de voz fantasmagórica y distorsionada
Helena	Grito	Entre asustada y desesperada

Como vemos, son tres formas distintas de trabajar. El libreto se utiliza fundamentalmente en vivo, ya que si el radioteatro se va a grabar y luego editar, se pueden volver a hacer las grabaciones, y los efectos se van agregando a medida que se edita. Si bien las dos opciones son válidas, el radioteatro en vivo tiene el encanto de lo espontáneo, y si lo hacemos en una plaza, en un teatro o en la escuela, la posibilidad de ver a los actores o a nuestros compañeros es mucho más atractiva aún.

La edición digital. El lienzo sonoro

Decíamos en la primera parte del libro que la edición digital de sonido abrió para la radio nuevos modos de percibir y producir.. También nos planteábamos que los viejos modos de pensar la estética tenián que ser revisados, no sólo por una cuestión temporal, sino, en especial, porque los cambios tecnológicos, sin duda, habían producido cambios en las rutinas de producción y de creación. ¿Sirve el viejo esquema de guión o libreto para editar? Sí y no. Vayamos por parte.

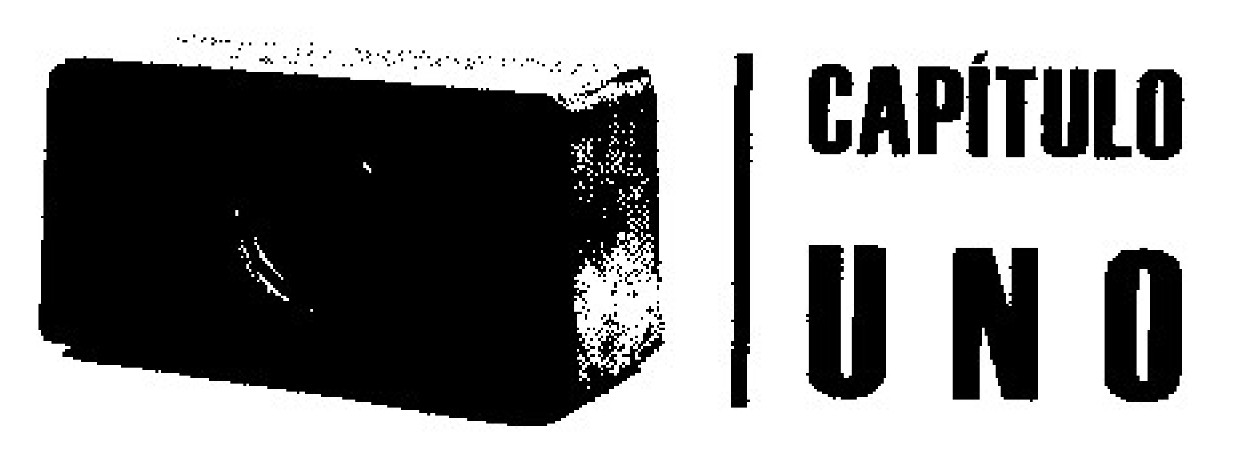
Ciertamente, sólo puedo tener claridad en mis objetivos al realizar una producción sonora si la puedo explicitar en papel. Es decir, armar un esquema proyectual en el que me planteo de dónde

parto, hacia dónde quiero llegar y cuál será mi estrategia discursiva y la impronta enunciativa que le daré al trabajo. Esto implica criterios comunicacionales, estéticos y materiales concretos (música, sonido, textos).

Ahora bien, al llegar a la instancia de edición estamos frente a la pantalla de la PC con un multipistas que, en términos pictóricos, sería un lienzo en blanco a la espera de la creación. Puedo tener una idea, una pauta, un esquema. Luego será el trabajo creativo el que guiará el proceso. Tengo distintas alternativas; por ejemplo, para un clima sonoro voy probando y percibiendo cual "suena" mejor a los efectos de la estrategia que me tracé y la impronta enunciativa que quiero lograr. Quizás lo que a priori pensé que iba a funcionar, al ponerlo en relación con otros elementos veo que no logra el efecto deseado. Es decir, juego, experimento con los sonidos.

De ahí que las viejas lógicas de producción deben ser revisadas. Esto no significa que uno vaya a editar sin un plan de trabajo. El proceso de creación es investigación, experimentación, trazarse objetivos, ver cómo llego a ellos. Imaginación, una chispa de genialidad y mucho, pero mucho trabajo.





CAPÍTULO UNO



Radioarte

Una vanguardia pretende romper con toda idea de vigencia de leyes formales de lo bello, deducidas del acuerdo entre nuestros receptores sensoriales y la expresión intelectual [...] las vanguardias no son exclusivamente escuelas estéticas , se convierten en fenómenos societales, referencias de opinión.

Alain Badiou, *El siglo*

Esta tercera y última parte del libro intenta una aproximación a uno de los aspectos más polémicos, paradójicos y cambiantes de quienes trabajamos con el sonido. Arbitrariamente, la he llamado la "radio expandida", quizás porque mi disciplina de referencia es la radio, más allá de los gustos y consumos artísticos y culturales.

Hemos reiterado que la radio, más que tecnología comunicacional, es una instancia cultural de encuentro. Como todo ámbito o espacio de cultura está inserta en determinados usos y prácticas de cotidianidad social. Cotidianidad que no escapa a relaciones de poder, prácticas naturalizadas, pujas económicas por la significación de los signos. Hay una gramática cultural que implica:

> [un] sistema de reglas que estructura las relaciones e interacciones sociales. Abarca la totalidad de los códigos estéticos y de las reglas de comportamiento que determinan la representación de los objetos y el transcurso normal de situaciones en un sentido que se percibe como socialmente conveniente. La gramática cultural ordena los múltiples rituales que se repiten diariamente a todos los niveles de una sociedad. Comprende

también las divisiones sociales del espacio y del tiempo que determinan las formas de movimiento y las posibilidades de comunicación [ ] la gramática cultural es expresión de relaciones sociales de poder".[58]

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

Pero estas reglas no son fijas ni estáticas. Dentro de los márgenes entre los distintos espacios sociales, se tiñen, se "marcan" y producen cambios en el tiempo. Estos procesos de cambio pueden ser centrípetos o centrífugos. Las nuevas manifestaciones de arte o cultura que emergen por los bordes o por fuera de la gramática cultural suelen ser "absorbidos" por la lógica centrípeta del poder (del mercado en este caso) que se "come" todo lo que surge por fuera de su lógica y lo torna "consumible". Pensemos en los inicios del tango en la Argentina y el pasaje que realiza desde ser una expresión del bajo y prostibularia, hasta resignificarse en música y baile de salón. Pero también hay un aspecto centrífugo que expulsa todas aquellas manifestaciones que no puede controlar. De ahí que las prácticas artísticas o culturales que intentan no quedar dentro de la lógica de la gramática cultural, trabajan siempre en el borde. Es decir, que en la medida que se corren los límites de lo social y culturalmente aceptado, también se corren esas prácticas, dando de alguna manera dinamismo a la creación y a las prácticas culturales.

Alterar las reglas de la gramática cultural significa una utilización e interpretación discordante de los signos, de lo simbólico. De ahí que trabajar en procesos de creación nuevos o experimentales implica siempre trabajar en el límite entre la ruptura y la creación de nuevos sentidos y la práctica de grupo, elitista y sólo para "entendidos". Pienso en este momento en la deslocalización y relocalización de prácticas artísticas y culturales. Un ejemplo podrían ser los conciertos de música de cámara en fábricas recuperadas.

58 Grupo autónomo a.f.r.i.c.a, Luther Blisset y Sonia Brunzels (2000), *Manual de guerrilla de la comunicación*, Virus, Barcelona.

Recordamos ese concepto de Andy Warhol sobre qué es y qué no es arte y la referencia a la billetera.[59]

¿Es la localización, en términos de la gramática cultural, lo que define el arte? ¿Una bicicleta rota en una galería es arte es creación, y no lo es en una villa del conurbano? Pienso en el texto "Los nadies", de Eduardo Galeano: "Que no hacen arte, sino artesanías/ Que no aplican cultura, sino folklore".[60]

Hablar entonces de la "radio expandida" es hablar de la deslocalización o de una localización múltiple. Hoy la radio se escucha por internet mientras se ven imágenes, o se chatea. También se escucha a través del teléfono móvil. Los *pod cast* permiten el almacenamiento de piezas sonoras para ser escuchadas y reescuchadas. Permiten también otro tipo de realización de piezas sonoras más elaboradas y desarrolladas en términos estéticos. Vemos las producciones musicales con articulación de la palabra, como las experiencias de musicalización de discursos políticos históricos o de personajes históricos. Es decir la escucha hoy es múltiple e involucra más de un sentido. Abre universos de posibilidad impensados y que están en proceso de gestación. Las tecnologías reconfiguran los modos de vincularidad, de apropiación de los bienes simbólicos y sus usos.

Radioarte

¿Cómo definirlo? Podríamos comenzar diciendo que hay tantas definiciones como radioastas.

59 Forn, Juan, "Esto no es un Warhol", *Página 12*, Contratapa, viernes 23 de octubre de 2009. Lo recordamos porque es uno de los epígrafes del capítulo 1 de la Parte II.

60 Galeano, Eduardo (2007) [1989], "Los nadies", en *El libro de los abrazos*, Catálogos, Buenos Aires.

Una primera aproximación: radioarte no es estética radiofónica ni género dramático en radio; es la radio como un arte intermedia.[61]

La materia radiofónica es el sonido. El radioarte es el ordenamiento (desordenamiento) estético del sonido. También puede definirse como "llevar la materia sonora a una extensión límite". Decíamos al comienzo que los vanguardistas de comienzo del siglo XX tomaron el sonido como espacio de arte. Los futuristas en su manifiesto proponían romper con los cánones del arte del siglo XIX y hablaban de utilizar los nuevos aparatos tecnológicos como el teléfono, el fonógrafo y el telégrafo para hacer arte.

Entre las primeras experiencias de radioarte se encuentran las obras *Maremoto* de Radio Francia en 1928 y la famosa adaptación para radio de la novela del inglés Herbert George Wells, *La guerra de los mundos*, efectuada por Orson Wells, que salió al aire por la Columbia Broadcasting System en 1938.

Veamos ahora la definición del radioasta venezolano Jorge Gómez Aponte: "Un radioasta interviene la radio desde un punto de vista estético. El radioarte es la ordenación estética del sonido transmitido por radio. De esto se trata el radioarte: programas de radio que a veces parecen obras experimentales electroacústicas o, también, cine para los oídos".

El radioasta ecuatoriano Fabiano Kueba, director del colectivo RAEL (Radio Artística Experimental Latinoamericana) de Quito, lo dice a la hora de precisar los elementos con los que se construye el radioarte: "Todo, todo cuanto suene, palabra, ruido, silencio, músicas, reververancia de la ciudad vacía, un sábado por la tarde [...]. Arte es intuición y también sonido".

Las experiencias de radioarte trabajan desde temáticas variadas, que van de lo más abstracto a producciones con un claro fin social o político, ya sea de denuncia o cambio expresivo. Esto es,

61 El concepto "intermedia" refiere a la articulación de distintos medios y no a un nivel o gradación del arte.

una estrategia enunciativa distinta para hablar de realidades que deberían ser cambiadas o denunciadas. Como el caso de Ivana Stefanovic, quien en 1993, previo a los días de la guerra de Bosnia, elaboró el radio drama *Lacrimosa*, una obra antibélica, usando sonidos de ambiente y el *Requiem* de Mozart, producida por ORF, Radio Austria. O la brasileño-libanesa Janet El Haouli, natal de Londrina, una ciudad construida en medio de la selva amazónica, cuya plaza central es un kilómetro virgen de la misma floresta, que propone sonidos extraídos de ese reservorio natural, mezclados con expresiones shamanísticas.[62]

En otros apartados decíamos que debemos tender a una gramática del sonido o de la sonoridad. Al realizar una producción sonora, en tanto proceso significante, más que las reglas de la gramática textual, debemos pensar en otro tipo de reglas. Si bien permanece la lógica de la narrativa, que excede lo lingüístico o textual, las puntuaciones se modifican cuando hablamos de producciones de sentido sonoras o radioarte. Es decir, producimos y llevamos adelante una producción significante pero con otras lógicas de diseño.

Damos algunas definiciones más:

La mexicana Lidia Camacho (2007), una de las más importantes realizadoras de América Latina, define al radioarte como:

88 90 92 94 96 98 100 102 104 106

> [...] una manifestación tan radical que busca llevar a las últimas consecuencias las posibilidades del sonido, que intenta dislocar la sintaxis de lo que hoy conocemos como discurso sonoro, que se enfrenta con nuevas formas, nuevos significados y nuevos referentes al arte sonoro por excelencia: la música. Cada obra de radioarte es también un reencuentro: con

62 Esta experiencia se puede leer y escuchar [en línea], dirección URL: http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/haouli/haouli_01.htm.

el asombro, con lo inaudito, con todo lo que encierra el sonido cuando se lo trata como materia estética.[63]

Simón Elmes, realizador de la BBC de Londres, dice por su parte:

> Lo que resulta mágico es el hecho mismo de que la identificación es imprecisa: la respuesta emocional es por tanto desproporcionadamente importante. Esta especie de búsqueda difusa de los bancos de la memoria humana a la que el sonido invita, permite toda especie de encuentros maravillosamente creativos.

Rene Farabet (año) francés del Athelier Radiophonique de París, dice: "El arte radiofónico es la concepción de un arte de vida, que es movimiento, compromiso, transgresión, que no tiene que obedecer a libros o recetarios. No hay modelos, no hay moldes prefabricados".

Y para terminar citamos a la brasileña Janette El Haouil:[64]

> El interés del radioarte radica en la posibilidad de construir una radio que sirva para humanizar la experiencia estética, que pueda afectar nuestra existencia y que pueda permanecer sensible al mundo del pensamiento y de la acción. El arte debe estar al servicio de la vida y darnos valor para cambiar lo que sea posible cambiar.

63 Camacho, Lidia, *El radioarte, un género sin fronteras*, Trillas, México.

64 El Haouil, Janette, "Paisajes sonoros de Brasil: experiencias interdisicplinares", I Encuentro Latinoamericano sobre Paisajes Sonoros" [en línea], dirección URL: http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/haouli/haouli_01.htm.

La "poesía sonora" es una forma de manifestación del radioarte. Del mismo modo que la poética visual utiliza y expande las posibilidades espaciales de las letras y palabras, la poesía sonora juega con las posibilidades expresivas de los sonidos y articulaciones vocálicas que hacen posible la dimensión sonora del lenguaje verbal. La poesía fónica es un matiz entre la música y las letras, entre el habla y el canto. En esto también los vanguardistas de comienzos del siglo XX fueron precursores, sus raíces están en las primeras vanguardias: futurismo, dadaísmo, surrealismo, que planteaban la necesidad de ir más allá del texto escrito y cómo la posibilidad de sonido y su captura producía sentidos diferentes a los que generaba la lectura silenciosa. Pensemos en las intervenciones en *Cabaret Voltaire*; es decir, la interpretación por los propios autores.

Un caso muy particular de "poesía sonora" es la que no tiene a las letras o la poesía como disciplina de referencia y construye una poética del sonido, trabajando en el umbral entre la música y el sonido crudo. O, en otros términos, desde otro modo de entender la musicalidad. Sus referentes son en general los músicos dodecafónicos. Algunas obras se desarrollan desde el texto manipulado, es decir, el texto o la textualidad tomada como fuente sonora. Ya tratamos este tema en capítulos anteriores cuando nos referíamos a la sonoridad de los idiomas tomados como fonemas y no como textualidad.

Nos encontramos, entonces, en el desdibujado límite entre la gramática textual y la sonora, ya que la creación sonora de poesía no respeta necesariamente la gramática tradicional. Por eso, convendría hacer una diferenciación de la poesía concebida como sonora, con una nueva gramática, y la poesía textual, que al momento de tornarse sonora, hace el pasaje de una gramática a otra.

Por lo tanto, mirando las producciones desde la perspectiva del radioarte, estaríamos en el plano de la experimentación con el sonido en el marco de la comunicación radiofónica "expandida", a saber, una radio "intermedia" que interactúa más allá de la espacialidad tradicional. Es una experiencia en el borde entre la comunicación radiofónica y la instalación e intervención sonora.

CAPÍTULO
DOS



Instalaciones e intervenciones sonoras

Cerrabamos el capítulo anterior planteando que el radioarte está directamente ligado a lo que se denomina "instalación e intervención sonora"

Un sonido en situación produce sentido a partir de una gramática propia. El encadenamiento sonoro de textos, melodías, sonidos naturales o construidos, con sus planos sonoros y sus texturas, nos saca de la lógica escritural y racional para situarnos en otro plano del entendimiento, el que tiene que ver con la percepción, donde elementos inconscientes nos hacen realizar determinadas asociaciones que construyen un todo sonoro. Pensemos en las historias sonoras, en las que con ausencia de la palabra construimos un relato o un clima determinado que nos remite a una situación concreta. En esto entran en juego construcciones simbólicas del orden de lo colectivo y de lo individual que anclan en cada historia personal. Por eso no puede haber dos percepciones idénticas, pero sí percepciones identitarias, es decir, que se elaboran desde una identidad común.

En consecuencia, el sonido altera el entorno, modifica la percepción temporoespacial. Aquí vamos encontrando algunas pistas. En la instalación o intervención sonora, es el sonido el que guía la lógica perceptual de quien participa.

Toda manifestación del arte que utiliza el sonido como principal vehículo de expresión puede decirse que está relacionada con el arte sonoro. Ya hemos dicho que principios del siglo XX, movimientos vanguardistas como el dadaísmo y el futurismo rompieron las fronteras entre las distintas disciplinas artísticas. El ruido se convirtió en un elemento expresivo y los sonidos de la vida cotidiana aparecieron en escena.

Manuel Rocha Iturbide (2003) elaboró una serie de premisas que constituyen a la instalación sonora como manifestación de arte y nos brinda pistas para su comprensión:

1.- La escultura y la instalación se convierten en *disciplinas expandidas* cuando se les añade el sonido. En este caso, el elemento sonoro sumado puede ser parte del objeto, puede estar relacionado con el objeto, o bien puede ser completamente ajeno a éste.

2.- Al sumar un elemento que tiene un lenguaje esencialmente ajeno al campo visual, se crea irremediablemente una *conexión x* entre el sentido de la vista y el sentido del oído.

3.- La experiencia de la obra artística plástica se modifica completamente cuando utilizamos el sonido como elemento integràl de ésta, debido a la generación de una percepción temporal completamente nueva del *espacio*.

4.- Las características del *lugar* modifican completamente la percepción que podemos tener del elemento sonoro de una instalación; este lugar específico determinará también un *contexto x* que alterará también la lectura de la obra.

5.- No necesitamos forzosamente de un elemento visual para tener una obra de arte sonora. Una instalación puede estar constituida simple y llanamente por sonidos.[65]

Por consiguiente, una de las principales propiedades del sonido es –parafraseando a Bosseur (1998)– la de "esculpir el espacio": de ahí el concepto de escultura sonora.[66] Por esto Iges (1999) bien plantea que una instalación sonora puede ser un recorrido por distintas esculturas sonoras. Es decir, el elemento sonoro puede ser algo externo al objeto de exposición o algo interno. Iges hace una división según la interacción:

65 Rocha Iturbide, Manuel, Revista electrónica *Olovo*, nº 4 [en línea], dirección URL: http://www.uclm.es/artesonoro/Olobo4/html/rocha.html. Hemos reemplazado por cursiva la negrita original.

66 Referido en Rocha Iturbide, Manuel, *op. cit*, supra, nota 65.

a) Relación cercana; donde el sonido añadido al objeto fue producido por el propio objeto.

b) Relación lejana; en la que el sonido añadido al objeto no tiene ninguna conexión, salvo la que se crea en nuestras mentes.[67]

Sonido, espacio y tiempo

La interacción entre el público y la obra en un espacio determinado se nos aparece casi natural. ¿Qué sucede con la incorporación del sonido? Por un lado tenemos la producción de sentido, es decir, el sonido no es casual, genera como parte de la obra una producción de sentido más compleja, ya que la temporalidad del sonido propone un tipo de actitud más participativa por parte del perceptor, que deberá estar atento a esperar, a escuchar, y estar atento también a los cambios que se producen entre el sonido y el espacio.

Veamos ahora algunas definiciones de artistas sonoros, que tomamos del trabajo de Manuel Rocha Iturbide.

Dice Jio Shimizu (1999), artista sonoro japonés: "Es sólo a través de los sonidos individuales existentes en el espacio que el espacio es percibido en sí mismo".[68]

Expresa Giancarlo Toniutti (1999), músico y compositor italiano:

> Los fenómenos suceden en el espacio, y es en esta etapa en la que ellos reciben un significado de nosotros. El sonido como fenómeno es entonces parte del espacio, ya que este tan solo puede existir en el. Podríamos pensar que el sonido es el movimiento interno de un espacio, su levantamiento en el aire [...]. Es entonces obvio que tan sólo el movimiento audible de un espacio puede recibir un significado.[69]

67 Ibíd.

68 Ibíd.

69 Ibíd.

Y, finalmente, reproducimos la definición del artista alemán Achim Wollscheid (1999): "El espacio, con su conjunto de productores de sonido, escuchas y objetos productores de sonido, se convierte en el INSTRUMENTO".[70]

Para concluir

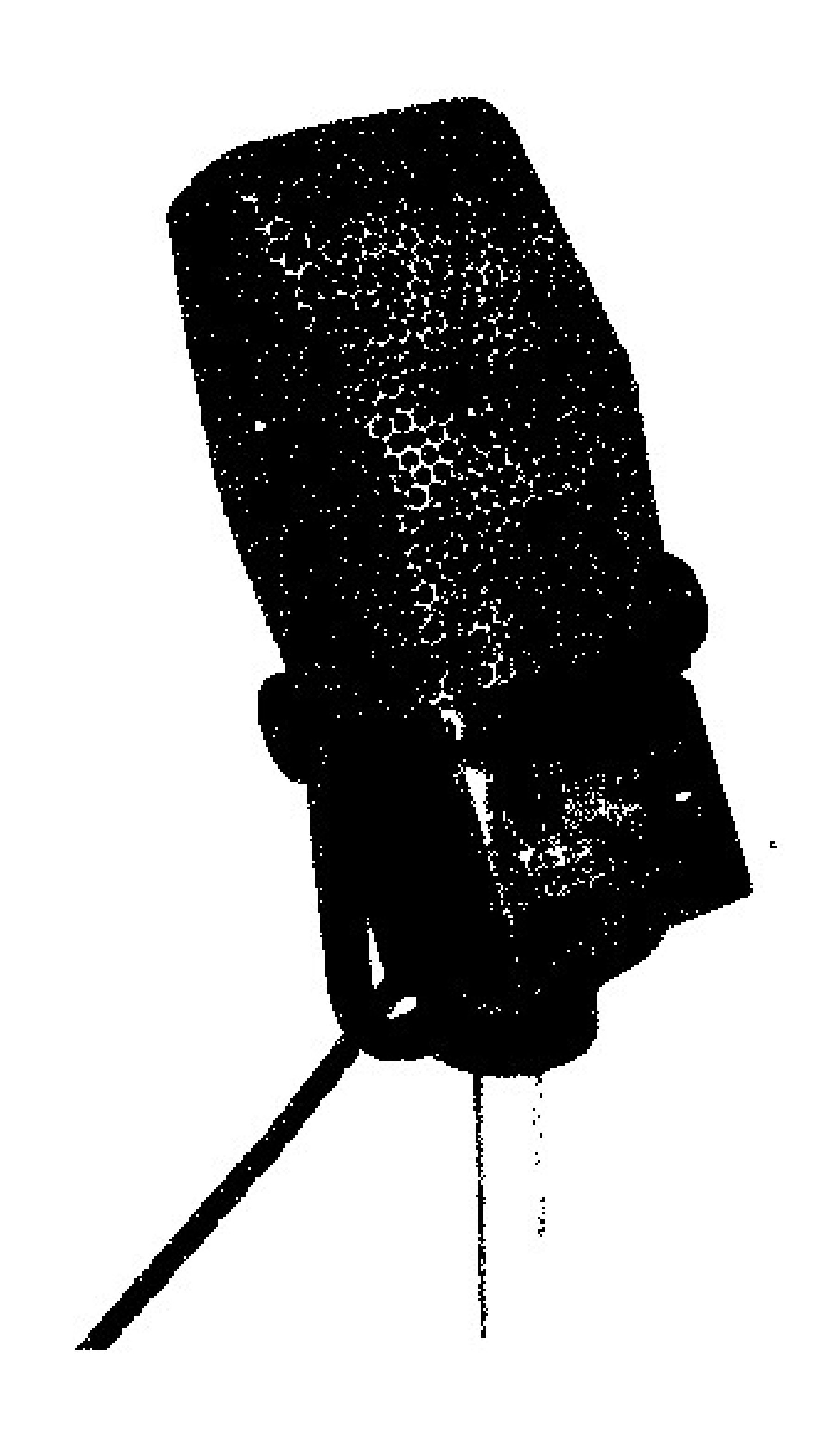
De acuerdo con todo lo expuesto, vemos que se abre un panorama nuevo (o no tanto...) para quienes trabajamos con el sonido. Podríamos sintetizar la idea central con la frase: "construcción de mundos sonoros, donde trascendemos la radio en su materialidad de aparato emisor estático y fijo de escucha individual y pasamos de la comunicación radiofónica a la comunicación sonora". De alguna manera es como una parábola de la circularidad del tiempo y la repetición de la historia, una vuelta resemantizada a las escuchas colectivas de radio de las primeras décadas del siglo XX, donde las compañías de radioteatro, precursoras de lo que hoy llamamos instalaciones sonoras, hacían presentaciones que se emitían por las radios. Si hablamos de la deslocalización y relocalización de la radio, pensemos en las emisiones de Alejandro Dolina desde los teatros, o en la experiencia de Badía cuando, con un portaestudio, hacía un recorrido nocturno por los bares porteños.

En definitiva, de lo que se trata es de romper las fronteras materiales del sonido a partir de su ubicuidad. Construir nuevos sentidos o quizás nuevos modos de producir sentido que no se contraponen con las emisiones tradicionales de radio, sino que resignifican un tipo de práctica comunicacional.

70 Ibíd., mayúscula en el original.



Referencias Bibliográficas



Angenot, Marc

(2010), *El discurso Social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Arnheim, Rudolf

(1980), *Estética Radiofónica*, Gustavo Gili, Barcelona.

Bachelard, Gastón

(2004), *El derecho de soñar*, Amorrortu, Buenos Aires.

Bajtín, Mijaíl

(1974), *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barral, Barcelona.

— (1982), "El problema de los géneros discursivos", *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México.

Ball, Hugo

(1916), *Romanticidades, la palabra y la imagen* (fragmento), traducción de Celia Martín, Cuenca [puesto en línea 1996], dirección URL: http://www.uclm.es/artesonoro/hball/html/palbra.html.

Barthes, Roland

(1986), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, Paidós, Barcelona.

Becker, Jörg

(1994), "El pensamiento posmoderno. Su comportamiento en la teoría de la información", Revista *Telos*, junio-agosto [en línea], dirección URL: <http://sociedadinformacion.fundacion.telefonica.com/telos/anteriores/num_038/index_038.html?opi_perspectivas2.html>.

Behar, Henry y Michel Carassou
(1996), *Dadá: historia de una subversión*, Península, Barcelona.

Brown, Carlinhos
Entrevista, *Revista Rolling Stone*, Nº 139, octubre, 2009.

Camacho, Lidia
El radioarte, un género sin fronteras, Trillas, México.

Carbone, Rocco
"Entre lo cómico y lo dramático", *Página 12*, Cultura & Espectáculos, martes 28 de octubre de 2008.

Carpintero, Carlos
(2007), *Sistemas de identidad*, Argonautá, Buenos Aires.

Castoriadis, Cornelius
(1983), *La institución imaginaria de la sociedad,* Tusquets, Barcelona.

Cirlot, Lourdes
(1995), *Primeras Vanguardias Artísticas*, Labor, Barcelona.

Comparato, Doc
(1992), *De la creación al guión*, Instituto Nacional de Radio y Televisión-RTVE, Madrid.

Davis, Rib
(2004), *Escribir guiones: desarrollo de personajes*, Paidós, Barcelona, pp. 17-22, 109-130 y 189-199.

De los Reyes, David
"Gillio Dorfles y la música", Revista *Estética*, Nº 006, Universidad de los Andes, Mérida [en línea], dirección URL: http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/20375/1/david_reyes.pdf.

Díaz, Esther
(1999), "Guilles Deleuze: poscapitalismo y deseo", en *Posmodernidad*, Biblos, Buenos Aires

El Haouil, Janette
"Paisajes sonoros de Brasil: experiencias interdisicplinares", I Encuentro Latinoamericano sobre Paisajes Sonoros" [en línea], dirección URL: http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/haouli/haouli_01.htm.

Fobbio, Laura
(2009), *El monólogo dramático: interpelación e interacción*, Comunicarte, Córdoba.

Forn, Juan
"Esto no es un Warhol", *Página 12*, Contratapa, viernes 23 de octubre de 2009.

Foucault, Michel
(1984), "De los espacios otros". Conferencia dictada en el Cercle des études architecturals, el 14 de marzo de 1967, *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº 5, octubre, traducción de Pablo Blitstein y Tadeo Lima, pp. 46-49.

García Márquez, Gabriel
(1998), *La bendita manía de contar. Taller de guión*, Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba, Ollero y Ramos editores, Madrid.

Grupo autónomo a.f.r.i.c.a, Blisset, Luther y Sonia Brunzels
(2000), *Manual de guerrilla de la comunicación,* Virus, Barcelona.

Iges, José
"Hacia una sistematización del lenguaje radiofónico desde otros lenguajes de referencia" [en línea], dirección URL: http://www.uclm.es/ARTESONORO/oloboiges.html.

Lamas Ernesto
Pensar la tecnología como relación social. Ponencia en el Congreso de Zacateca, México, sobre la Lengua Española.

López Vigil, José Ignacio
(2000), *Manual urgente para radialistas apasionados*, Pablo de la Torrente, La Habana.

Martín Barbero, Jesús
(1987), *Procesos de comunicación y matrices de cultura*, Ediciones G. Gilli, México.

Mata, Maria Cristina
(1996), *Cómo conocer la audiencia de una emisora: los debates de audiencia*, ALER, Quito.

Mattelart, Armand y Michele Mattelart
(1984), *Los medios de comunicación en tiempos de crisis*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Michi, Francesco
(2001), *Musica e suoni dell'ambiente. A cura di Albert Mayr*, traducción de Leonardo Croatto, CLUEB, Bologna.

Murray Schafer, Raymond
(2011),"Paisaje sonoro: nunca vi un sonido. Oír más para oír mejor", Fotocopioteca N° 19, Cali.

Rocha Iturbide, Manuel
Revista electrónica *Olovo*, N° 4 [en línea], dirección URL: http://www.uclm.es/artesonoro/Olobo4/html/rocha.html.

Roma, Gerard(a)
(1993), "La música de les esferes", trabajo inédito, febrero, Barcelona, citado en Alonso, Manuel (2003), El entorno sonoro. Un ensayo sobre el estudio del sonido medioambiental [en línea], dirección URL: http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/entorno_sonoro/entorno_sonoro.htm.

Santor, Sandra,
Facoltà Di Lettere e Filosofia Lingua Spanola, Universi-

ta Ca'Foscari [en línea], dirección URL: *venus.unive.it/matdid.php?utente=serragli...realismo+magico...*

Skármeta, Antonio
(1989), "¡Reina Radio, soy tu esclavo!", Revista *Nueva Sociedad*, N° 100, marzo-abril, Caracas.

Ulanovsky, Carlos *et al.*
(1997), *Días de radio: historia de la radio argentina*, Espasa Calpe, Buenos Aires.

Ulanovsky, Carlos
(2004), *Días de Radio II* (1960-1995), EMECÉ, Buenos Aires.

Van Dijk, Teun
(1990), *La noticia como discurso*, Paidós Comunicación, Buenos Aires.

Williams, Raymond
(2009) [1977], *Marxismo y literatura*, Las Cuarenta, Buenos Aires.

Fuentes literarias

Auster, Paul
(2006), *Brooklyn Follies*, Anagrama, Barcelona.
—(2008), *Un hombre en la oscuridad*, Anagrama, Barcelona.

Cortázar, Julio
(2007) [(1967], *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Darío, Rubén
(1982) [1904], "A Rooselvet", en *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas*, Hyspamérica, Ediciones Orbis, Buenos Aires.

Galeano, Eduardo
(2007) [1989], "Los nadies", en *El libro de los abrazos*, Catálogos, Buenos Aires.

García Márquez, Gabriel
(1981), *Crónica de una muerte anunciada*, Sudamericana, Buenos Aires.

Hernández, Miguel,
(1978) [1935], "Elegía a la muerte de Ramón Sijé", en *El rayo que no cesa*, Losada, Buenos Aires.

Marai, Sandor
(2003) [1940], *La amante de Bolzano*, Salamandra, Barcelona.

Pérez Reverte, Arturo
(2002), *La reina del sur*, Alfaguara, Madrid.

Sobre la autora

Andrea Holgado es licenciada en Comunicación Social, y doctoranda en Comunicación Social de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP (Universidad Nacional de La Plata). Tiene un posgrado de Especialización en Comunicación Radiofónica de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP, donde es docente investigadora categoría III. Por su trabajo en el campo de la comunicación ha obtenido premios y reconocimientos internacionales por diferentes proyectos: Concurso Internacional "Un-habitat", del Programa de las Naciones Unidas para los Asentamientos Humanos (2007); el diseño del proyecto "Construyendo nuestra propia voz", fue seleccionado como Buena Práctica, y es parte de la base de datos de dicho programa.

Su proyecto "Vamos Construyendo Nuestra Propia Voz" (2005) fue finalista en el Concurso de Desarrollo, Feria del Desarrollo del Cono Sur, organizada por el Banco Mundial.

Publicó en 2010 el libro *Radio Itinerante. Radio en la escuela y la comunidad*, La Crujía, Buenos Aires.

Desde 2009 es miembro del Comité Editorial de la *Revista Argentina de Estudios de Juventud*, perteneciente al Observatorio de Jóvenes, Comunicación y Medios, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP. Ha publicado escritos de investigación en distintas publicaciones académicas como *Oficios Terrestres*, *Tram(p)as de la comunicación y la cultura* y *Anuarios de Investigación*.

Por su actividad académica fue disertante en distintos congresos y eventos nacionales e internacionales.

En los últimos quince años ha trabajado en diversas radios universitarias, comunitarias y comerciales. Entre 2011 y 2013 se desempeñó como jefa de turno del área de radio del Servicio Télam para Radios de la Agencia de Noticias TÉLAM, Sociedad del Estado. En la actualidad se desempeña como subgerenta de Comunicación y RRII del RENATEA (Registro Nacional de Trabajadores y Empleadores Agrarios).

Identidad sonora en tiempos de intermedia

Estéticas, ficción y nuevos formatos sonoro/radiofónicos

La radio es ese mundo sonoro que nos acompaña desde muy chicos, en la ciudad, en el campo, en el barrio, en el auto, en el campamento, en la playa, en el monte, en el trabajo... en todas partes. Es mucho más que un hecho tecnológico, es ante todo un hecho cultural, un espacio de encuentro: acompaña, acerca, invita al debate y la participación.

En este libro Andrea Holgado, plantea las diferentes formas de la producción y realización sonora y las pone en diálogo con el arte, con la ciencia y con cada uno de nosotros, para reanimar la escucha común, para mostrar que hay otra posibilidad que nos permite reconocernos y para ensanchar nuestros sentidos.

Una propuesta en la que se busca trabajar el aspecto más dinámico, diverso y cambiante de la comunicación-producción radiofónica, vinculado sobre todo a los formatos y la dimensión artística de la enunciación. Atendiendo a esto, la autora nos introduce a los nuevos modos o escenarios de la radio, más específicamente a los referidos a la comunicación sonora: la radio en internet, el podcast y las instalaciones sonoras.

El desafío es animarse a pensar otra radio posible. Estas páginas aportan algunos elementos al proceso de formación de los nuevos comunicadores radiofónicos que con sus prácticas serán los protagonistas del cambio.


ISBN 978-987-693-034-5
9 789876 930345